Stemma og stilla i musikk og litteratur
Festskrift til Magnar Åm

Geir Hjorthol, Helga Synnevåg Løvoll,
Elizabeth Oltedal og Jan Inge Sørbø (red.)

Stemma og stilla i musikk og litteratur

Festskrift til Magnar Åm

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

Boka er utgitt med støtte fra Høgskulen i Volda, Høgskulen på Vestlandet, Norges musikkhøgskole og Universitetet i Bergen. Denne boka er utgivelse nr. 43 i skriftserien *Religionsfag Profil*. Dette er en fagfellevurdert antologi med unntak av kapittel 2, 4, 5, 7, 9, 10 og 18.

ISSN print: 1502-7929
ISSN online: 2703-8076
ISBN trykt bok: 978-82-02-76109-7
ISBN PDF: 978-82-02-73874-7
ISBN EPUB: 978-82-02-76325-1
ISBN HTML: 978-82-02-76326-8
ISBN XML: 978-82-02-76327-5
DOI: https://doi.org/10.23865/noasp.158

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS
Omslagsbilde: «Harmoni» av Antje Meier, Institutt for realfag, Høgskolen i Volda.

Cappelen Damm Akademisk/NOASP
noasp@cappelendamm.no

Forord

Utgangspunktet for denne boka er ein fødselsdag. 9. april 2022 fyller komponist og professor Magnar Åm 70 år, og det vil venner og kollegaer markere gjennom dette skriftet. Boka er ingen biografi over Magnar Åm, sjølv om ein minimal biografi og ei fyldig verkliste finst mellom desse permane. Derimot vil lesaren finne ei rekkje artiklar om tema Magnar har arbeidd med, og som ligg i forlenginga av hans eigne arbeid. Her er arbeid om verksemda hans som komponist, kordirigent, komposisjonslærar, kulturaktør og inspirator. Og her er artiklar som tek nokre av perspektiva hans vidare, inn i litteraturens spenning mellom togn og tale, i improvisasjonskunsten og kulturelle krysningar.

Med ein kanskje sliten talemåte kunne ein seie at Magnar Åm har blitt ei sjølvstendig og karakteristisk stemme i norsk musikkliv, både lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Det kan også oppfattast heilt bokstaveleg; som kordirigent syng Magnar ofte med ei av stemmene på vanskelege punkt, og han syng både bass og tenor – og alt og sopran som ein driven kontratenor. Men uansett kvar han er i registeret, er det lett å kjenne han att, stemma er Magnars, med ei bibelsk vending.

Svært mykje av det han driv med, kan fangast inn i det å finne si stemme. Som i koret, blir stemma til i samklang med andre stemmer. Å finne si stemme, musikalsk og som livsprosjekt, er alltid å svare på andre stemmer, lytte til kva og korleis dei syng, for så å svare på ein måte som både tek vare på dialogen og samstundes skaper noko nytt. Dette er både eit musikalsk prosjekt, eit pedagogisk prosjekt og eit livsprosjekt, der den moderne, fritonale komponisten har eit sterkt ynske om å gjere noko nytt, noko ukjent, noko som bryt med tradisjonen, men som også endrar han.

Det dialogiske ved prosjektet viser seg også på ein annan måte. Musikken blir skapt av komponisten, men blir ikkje til utan to andre aktørar, nemleg musikarane og publikum. Dei har sine stemmer, og musikken blir fullbyrda gjennom oppføringa og lyttinga. Hos Magnar Åm finst det ei genuin interesse for korleis nettopp desse musikarane, desse stemmene, vil få musikken til å klinga, men også kva det vil skape hos tilhøyrarane,

som aldri har høyrt det før. Vi siterer frå talen Asbjørn Schaatun heldt i høve tildelinga av Nordheimprisen i 2009:

> Han er en modig komponist som våger å dvele, ikke via den moderne dveling som teknologien byr på, hvor mønstre lagres i bit-form og gjentas i det uendelige – men ekte dveling som har å gjøre med å bringe publikum i kontakt, via lydlige tilstander som stadig er i forandring – i intelligent gjentagelse, vil jeg kalle det – bringe publikum i kontakt med kroppslige og mentale tilstander, som bokstavelig talt åpner opp for refleksjon, ettertanke og kontemplasjon. Han oppfordrer oss til å lytte innover. (Schaatun 2009)

Det som blir vektlagt her, er musikken, og kunsten, som ein stad for undring og ein veg mot erkjenning. Det er også eit humanistisk prosjekt, slik vi ser hos sentrale filosofar av nokså ulik orientering når dei legg vekt på møtet med den Andre som føresetnad for å forstå sin eigen plass i verda. Ein kan også hevde at Magnar Åm sitt prosjekt rommar ein lågmælt protest mot det som skjer når menneske ulike stader i verda blir nekta å bruke si eiga stemme og tale fritt. Det er ikkje tilfeldig at han er aktiv medlem av Amnesty International. Retten til å tale fritt er ein menneskerett som også kunsten er avhengig av. Det å ta frå nokon stemma og tvinge dei til togn er eit overgrep. Resultatet av dette er ei stille med negativt forteikn.

Men så finst det også ei anna stille, som både musikk og litteratur alltid står i eit produktivt forhold til. Røysta er ikkje berre knytt til andre røyster, men også til stilla. Kunsten, både litteraturen og musikken, leitar seg fram til grensa av det ein greier å seie. Det er det uutseielege som heile tida lokkar, sjølv om ein veit at det aldri kan seiast. Orda eller tonane rommar ikkje alt. Eit godt kunstverk kan likevel, som Magnar skriv i essayet om *Fuglane* i denne boka, gje ei kjensle av fullbyrding, noko Mattis uttrykker med å seie at no trur han helst han vil døy. Noko er fullført. Men så møter ein igjen både stilla og røystene, og så må ein igjen svare dei begge.

Denne boka er eit festskrift, men også ei samling av vitskaplege artiklar og faglege essay, nokre med eit personleg tilsnitt, der alle på ein eller annan måte knyter seg til Magnar Åm sitt mangesidige arbeid. I dette ligg det også at fleire av tekstane kryssar etablerte grenser mellom fag og kunstformer. Tre forskingsgrupper ved Høgskulen i Volda er representerte: Forskingsgruppa for litteratur og musikk, Forskingsgruppa for

skapande læringsprosessar i musikk og Forskingsgruppa for kultur og helse. Ni av dei tjue forfattarane er frilanskunstnarar (komponistar og forfattarar), eller er tilknytt andre akademiske institusjonar. Bidraga kan lesast som ulike røyster som reflekterer over den meininga som blir til i mellomromma – i musikken, i litteraturen og i livet.

Takk til dei som har gitt bidrag til festskriftet, til Høgskulen i Volda for økonomisk støtte, og sist, men ikkje minst, jubilanten sjølv, Magnar Åm!

Volda i februar 2022

Geir Hjorthol, Helga Synnevåg Løvoll,
Elizabeth Oltedal, Jan Inge Sørbø

Innhald

*Artiklar merka med stjerne er fagfellevurderte.

KAPITTEL 1

Meininga i mellomromma: Ei innleiing

Geir Hjorthol, Helga Synnevåg Løvoll, Elizabeth Oltedal, Jan Inge Sørbø

Summary: This introductory chapter is divided into two main sections. In the first section we set out a theoretical background for a transdisciplinary research embracing multiple artforms, in this particular instance with focus on music and literature. Art and artworks are examined not only as finished products, but as elements of living practices in the meeting of composer, writer, music, text, performer and listener or recipient. This leads on to questions of *eudaimonia* and of what it means to live a fulfilling and meaningful life, with art as an essential ingredient. The central question for the chapter, and for the book as a whole, concerns the paradoxical relation between voice and silence as fundamental contingents for the emergence of meaning. Our hypothesis is that it is precisely in the spaces in-between, in the artistic-aesthetic and interactive tensions between sound and silence, and between subjects and their Others, that meaning emerges. In the second section, we present the different contributions to this collection of texts, before we gather the various strands in a conclusion.

Keywords: music, literature, voice, silence, meaning, *eudaimonia*

I

Musikk og litteratur som tverrfagleg forskingsfelt

Mange har ei intuitiv kjensle av at det finst ein slektskap mellom musikk og litteratur. Men kva er musikk? Og kva er litteratur? Sidan 1990-talet

Sitering av denne artikkelen: Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. og Sørbø, J.I. (2022). Meininga i mellomromma: Ei innleiing. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 11–40). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

har det vakse fram eit nytt forskingsfelt basert på ei erkjenning av at den beste måten å svare på dei to spørsmåla på er å sjå dei i samanheng og frå ulike perspektiv. Men korleis? I formidlinga vår av korleis vi opplever, forstår og vurderer litteratur, tyr vi gjerne til musikalske analogiar og metaforar. Vi snakkar om komposisjon, rytme, klang, repetisjon, tema, leiemotiv, polyfoni, kontrapunkt osv. også når vi omtalar litteratur. Det var slike spørsmål og samanhengar som var utgangspunktet for at det i 1997 vart etablert eit internasjonalt forskarforum, *International Association for Word and Music Studies* (WMA), med Werner Wolf som leiar. Seinare har det dukka opp forskingsprosjekt og publikasjonar andre stader i verda, men framleis er det tverrestetiske forholdet mellom ord og musikk relativt lite utforska.[1] Det vil ikkje seie at det ikkje har blitt tenkt rundt forholdet mellom litteratur og musikk tidlegare, men den tenkinga er det først og fremst estetisk orienterte filosofar, forfattarar og komponistar som har stått for. Det kan i seg sjølv vere ei påminning om at kunnskapsutvikling også skjer andre stader enn i akademia. At fleire av bidraga i denne boka er skrivne av forfattarar og komponistar, er eit forsøk på å vise nettopp dette. Kunst er også søking etter og utvikling av kunnskap, om ikkje i vitskapleg forstand.

Werner Wolfs forsking er i høg grad akademisk, og den har i hovudsak vore prega av ei formalistisk-semiotisk tilnærming, inspirert av pionerarbeida til Calvin S. Brown (1948) og Steven Paul Scher (2004). Innanfor denne retninga har ein særleg vore oppteken av analogiar mellom musikalske og litterære system: korleis narrative strukturar synest å vere baserte på musikalske former. Wolf (1999) har utvikla detaljerte typologiar for å vise dette. Det er verdt å merke seg at døma hans på «intermedialitet» i all hovudsak har vore baserte på klassiske musikalske former. Med tanke på overskridinga av grensa mellom samtidsmusikk og improvisasjonsmusikk i seinare år, og bruken av litterære tekstar i denne samanhengen, verkar Wolf sitt fokus på den klassiske musikken som ei unødvendig avgrensing. Det kan i denne samanhengen vere verdt

1 Ei av få utgivingar på norsk der det intermediale og tverrestetiske spelar ei viktig rolle, er Anemari Neples *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2016), der ho undersøkjer denne forfattarens sterke impulsar frå Anton Weberns komposisjonar. Ei anna er Per Thomas Andersens *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* (2008).

å nemne at den komponisten som er mottakar av dette festskriftet, sjølv representerer ein estetikk og ein kunstnarleg praksis som bryt ikkje berre med det klassiske, tonale tonespråket, men også med grensene mot andre sjangrar og uttrykksformer.

Eric Prieto (2002) kritiserer Wolf for å vere altfor oppteken av å etablere overtydande formale analogiar mellom litteratur og musikk som erstatning for «lause» metaforar. Dette går ikkje djupt nok etter hans syn, og forklarer det slik:

> They [Wolf et al.] mistake the effect (metaphors) for the cause (the irreducible heterogeneity of music and literature). By limiting themselves so exclusively to consideration of questions of appropriateness, they neglect other fundamental questions about the meaning of the metaphors they have before them. What motivated the writer's turn to music in the first place? (Prieto, 2002, s. 19)

Problemet, slik Prieto ser det, er altså ikkje bruken av metaforar i koplinga mellom litteratur og musikk, men at ein ikkje har vore nok oppteken av kva metaforen prøver å uttrykkje.[2] Prieto rettar merksemda mot den modernistiske romanen som veks fram mot slutten av 19. hundreåret, der forfattarane fann ein modell i musikken for å kunne framstille det moderne, fragmenterte subjektet: «Music acts as a guide for reconfiguring the narrative text in such a way that it can better represent those elements of thought that had theretofore been considered to be ineffable, unrepresentable, or otherwise inaccessable to language» (Prieto, 2002, s. x). Dermed framstår det moderne, heterogene subjektet som felles tematikk for litteratur og musikk, med musikkens former som «modellar» for forfattarane. Med inspirasjon frå musikken framstiller den moderne prosaen subjektet på ein annan og meir presis måte enn den realistiske, plot-baserte romanen, der historia, meir enn den litterære forma, kjem i framgrunnen.

Prieto føregrip med dette ei utvikling bort frå Wolfs stive analogitenking i retning av ei orientering mot det kultursosiologiske og tematiske, som er Hazel Smiths posisjon (Smith, 2016), saman med forskarar som

2 Det minner om Roland Barthes' formulering: «Perhaps a thing is valid only by its metaphoric power; perhaps that is the value of music, then: to be a good metaphor" (Barthes, 1985, s. 284–5).

Stephen Benson (2006), Lawrence Kramer (2014) og Eric Clarke (2005). Sistnemnde representerer ei økologisk forståing av forholdet mellom lydane i miljøet og lydane i musikk. Han legg vekt på korleis persepsjonen resonnerer med informasjonen i miljøet og understrekar særleg forholdet mellom persepsjon og handling, perseptuell læring og tilpassing i den skapande situasjonen, slik ein improviserande musikar responderer på det som skjer rundt han i den skapande prosessen. (Sjå Stein Helge Solstad sitt bidrag i denne boka.)

Den «økologiske» tilnærminga til Clarke bryt med den tradisjonelle autonomitenkinga i kunsten, men også med den tendensielle idealismen og intensjonalitetstenkinga hos Prieto (2002). For Clarke ligg ikkje verkets meining berre i kunstnarens intensjon, men i samspelet mellom verk, kunstformer, miljø og mottakarar. Det dreier seg om ei grenseoverskridande heilskapstenking som med Hazel Smiths ord «weaves together the formal and cultural to show how word and music hybrids can facilitate emergent social and political meanings» (Smith, 2016, s. 18). På denne måten kan den musiko-litterære diskursen opne seg mot andre felt enn det reint musikalske eller litterære, og samtidig kome i eit nærare forhold til kunstens performative aspekt. Dermed kan den intermediale forskinga også få eit meir presist grep om samtidas eksperimentelle kunst, som hentar uttrykksformer frå ulike kunstartar, og som integrerer og går i dialog med dei fysiske og sosiale omgjevnadene.

Stemma

Tittelen på denne boka er *Stemma og stilla i musikk og litteratur*. Tilsynelatande står dei to første omgrepa i motsetning til kvarandre, kanskje også dei to siste – dersom ein ynskjer å ha tydelege grenser mellom kunstartane. Det er likevel eit gjennomgåande syn i dei elles mangearta tekstane i boka at dei nemnde omgrepa føreset kvarandre. Utan (forventninga om) ei stemme som *lyder* kan ein vanskeleg snakke om *stille* verken i litteratur eller musikk. Endå meir grunnleggande kan ein stille spørsmålet om det i det heile er mogleg å snakke meiningsfullt om litteratur utan å vise til musikk – eller omvendt, om ein tenkjer på kor ofte komponistar har late seg inspirere av litterære tekstar. Dessutan: I begge kunstartane

krevst det ein mottakar, som aktivt kan lytte seg fram mot ei meining i mellomromma mellom ord og ord, lyd og lyd. Stilla finst både i litteratur og musikk både på tematisk og formelt nivå. Den handlar om noko meir enn målbare pausar, men alltid om meining, som fråvær eller som forventning. Slik er det også i liva våre, i mellomrommet mellom subjektet og den Andre. Det går ikkje noko skarpt skilje mellom kunst og eksistens, anten vi ser det frå kunstnarens eller mottakarens side. Og når vi snakkar om subjektet, snakkar vi også om subjektets stemme. Stemma er alfa og omega i ord og musikk-studiar, seier Lawrence Kramer (2014):

> For voice, just insofar as it is human, is always bringing words and music together. […] The voice of the speaking subject necessarily becomes itself in words. […] The voice of the subject, the subject as voiced, comes to know itself (insofar as it can ever know itself) in words. (s. vii)

Men stemma har også eit særpreg. Subjektets stemme presenterer seg sjølv for den Andre gjennom til dømes klangfarge, intonasjon og rytme. Når vi kjenner att ei stemme, eller når ei stemme set oss i affekt, er det ofte musikken og melodien i stemma det handlar om. I eit slikt perspektiv kan ein sjå musikk (som i utgangspunktet er ordlaus) som ei «kunstig» forlenging av stemma: «Music originates every day in the continuous reinvention of speech, which is also the continuous invention of melody» (Kramer, 2014, s. vii).

Stemma ligg i krysningspunktet mellom ord og musikk, men det finst ikkje éi generell stemme. Stemma må forståast i fleirtal, seier Kramer: «what *arises* at the crossroads of words and music *are* voices; and the threads binding one voice to another are always tangled» (s. vi). Sagt på ein annan måte: Spørsmålet om kva stemma er, er også eit spørsmål om kva subjektet er. Subjektet er ikkje det same som individet eller personen, men ein måte å vere ein person på: «The subject is a practice, a custom of personification and individuation» (s. ix). Eller med Lacan: Når eg talar, er det alltid også noko(n) Anna(n) som talar gjennom meg i det umedvitne. Språket er såleis både kollektivt og individuelt, det vil seie «ureint» og motsetningsfullt som subjektet sjølv. Subjektet er per definisjon «sperra», seier Lacan, ikkje fullstendig identisk med seg sjølv, og heller ikkje endeleg. Subjektet er eit subjekt-i-prosess, i stadig samspel med

den Andre. I eit slikt perspektiv kan stemma framstå som ubestemmeleg, eit framandt objekt (Lacans 'objekt liten a') som vi ikkje heilt får tak på, men som fascinerer oss, slik den slovenske psykoanalytikaren Mladen Dolar (2006) har peika på.

Når ein snakkar om stemme, snakkar ein også om lyd, og om lytting, som når ein musikar lyttar intenst, eller når vi lyttar til ein samtalepartnars stemme og prøver å få tak i «tonen» i stemma for å få tak i kva som verkeleg blir sagt. Dette poenget gjeld også for den litterære stemma: Det er ikkje berre *kva* som blir sagt den handlar om, men like mykje *korleis* den uttrykkjer seg. Også den litterære stemma, eller stemmeføringa, har ein klangfarge, ein *pitch*, ein rytme, som lesaren må lytte seg fram til (eller *inn i*, for å seie det med Prieto) for å bli ein aktiv medskapar av meining. Som i musikk kan ein også snakke om *resonans*, i fleire tydingar: mellom orda og sekvensane i teksten, mellom teksten og det den refererer til, og mellom tekst og lesar. Det er i dei resonnerande *mellomromma* mellom desse elementa at tekstens meining blir til, men alltid open for tolking. Slektskapen med musikk og musikalsk lytting – og meining – er openberr, trass i den like klare skilnaden mellom den lydlause teksten og den klingande musikken. På den andre sida: Har ikkje også musikken ei stille i seg, bortanfor lyden, ei stille som handlar om meir enn pausane?

Stilla

Den franske filosofen Jacques Rancière har ein mangslungen forfattarskap bak seg, men i botnen av det meste av det han har skrive, ligg det nære forholdet mellom estetikk og politikk. På begge felt dreier det seg om «fordelinga av det sanselege» (Rancière, 2000 og 2007). Omgrepet 'politikk' er for Rancière knytt til kravet om å bli sett og høyrd, og dermed om subjektets stemme. Politikken er i sitt grunnlag estetisk – i ordets opphavlege tyding (det estetiske er den kunnskapen som blir tileigna gjennom sansane). Politikk handlar om distribusjonen av det som kan sansast. Ikkje alle forstår verda likt, derfor oppstår det usemje, i politikken, men også i kunsten, om ulike syn, eller sansingar. Rancière understrekar at litteraturens politikk ikkje er det same som forfattar-personens politiske syn, men måten teksten, i kraft av si form, representerer

ein måte å sjå og sanse på, ein måte som også kan vere motsetningsfull. Det er på dette nivået ein må gå på leit etter litteraturens politikk, ikkje i verkets uttrykte «bodskap», seier Rancière. Estetikk er, slik han ser det, ikkje ei lære om kunsten og det vakre, men ein måte å forstå og snakke om kunsten på i ein bestemt historisk periode, innanfor det gjeldande kunstregimet.

Det fremste kjenneteiknet ved det *estetiske* regimet, som veks fram på slutten av det 19. hundreåret, er at skrifta og uttrykket prøver å frigjere seg frå sine tidlegare representative (referensielle) og etiske oppgåver. Dette inneber ein revolusjon i synet på språk og sansing, sjølv om brotet ikkje er fullstendig. Historia forsvinn ikkje i den modernistiske romanen, men blir ståande i eit spenningsforhold til forteljinga som formelt uttrykk, med den subjektive og særeigne forteljarstemma som sentralt kjenneteikn.

Ein av dei tidlege representantane for det estetiske regimet var den franske forfattaren Gustave Flaubert (1821–1880). For Flaubert var stilen «absolutt». Stilen bestemmer alt, men utgjer også ein eigen måte å sjå og sanse på. Om historia og tankane som blir formidla er aldri så banale, kan stilen løfte teksten opp til eit anna nivå og gjere han til litterær musikk. Termen «musikk», brukt om litteratur, blir dermed meir enn ein metafor. Flauberts ideal var at klangen (*la sonorité*) i setninga ikkje skulle vere pynt, men vise sanninga i idéen. Kjernen i denne estetikken ligg i idéen om ein «stum» musikk som oppstår i koplinga mellom den stilistisk medvitne tekstens antirepresentative einskilddelar og «talens ordinære plattheit», slik vi møter han i det representative (referensielle) språket, t.d. i *Madame Bovary* (1856). For Flaubert, slik Rancière les han, ligg den litterære musikken ikkje primært i det velklingande språket, men i spenninga (eller mellomrommet) mellom form og referensialitet. I den «absolutte stilen» forsvinn den representative logikken, men når «boka om ingenting» (Flauberts uttrykk) blir til musikk, blir denne forsvinninga «umerkeleg». Når teksten blir til musikk, blir han «stum». Då talar teksten utan å tale, men nettopp slik kan røynda vende tilbake, ikkje som klare bodskapar, men som stilens musikk, like stum som ein gresk statue. Den paradoksale tanken i denne estetikken er at det nettopp er stumleiken og togna som gjer det mogleg å «høyre» noko anna i teksten enn orda sitt pålydande.

Kan vi på dette grunnlaget snakke om ein felles estetikk, eit felles estetisk språk, for musikk og ordkunst? Også musikken er eit språk, men dette språket er annleis enn verbalspråket. Sjølv om også musikken i ein viss forstand kan vere referensiell, når han spring ut av eller relaterer seg til spesifikke hendingar og situasjonar, skjer det på ein annan måte enn i den litterære teksten, som kan nemne tinga direkte. Men heller ikkje verbalspråkets teikn kan falle fullstendig saman med tinga dei nemner. Synleggjeringa av denne «mangelfulle» og indirekte måten å referere på, den språklege konstruksjonen av ei verd, er eitt av særdraga ved den moderne litteraturen (det estetiske regimet). I foredraget «Stille musikk» (2010) seier Lars Amund Vaage:

> Musikken fortel oss noko som vedkjem oss, men stumt, i tydinga ordlaust. Musikkens retorikk kan ikkje utan vidare omsetjast til begrep. Musikken har likevel noko med begrepa å gjera, det kjenner me på oss. Musikk kan vera ein stum allegori, som talar til oss, ikkje gjennom ord, men parallelt med dei, i eit meir abstrakt og universelt språk. (s. 204)

Musikkens tale er stum, likevel talar han til oss, om noko som vedkjem oss. Men heller ikkje i ein litterær tekst er meininga gitt berre gjennom den direkte referansen til røynda. Det er dette som er grunnlaget for at lesaren kan gå inn i tekstens «hol», eller mellomrom, og delta i etableringa av tekstens moglege meining.

Kan det vere at det den viktigaste litteraturen har å seie, ikkje ligg på omgrepsplanet og i referansane til ei røynd, men på eit universelt språkplan som han har felles med musikken? Her ser vi konturane av eit musikalsk-litterært fellesspråk, eit språk som handlar om noko anna og meir enn det språket eksplisitt viser til. Det handlar om form, men også om meining, ei meining som kan vere politisk, men også eksistensiell, og den er gjerne knytt til det umedvitne, slik vi var inne på ovanfor. Når teksten nærmar seg det vanskelege og traumatiske, skjer det gjennom eit språk kjenneteikna av togn og stille, det fråværet av meining som subjektets begjær spring ut av. Teikna (orda) kan aldri svare til tinga fullt ut, men søkinga etter meining er naudsynt. Det er den som konstituerer oss som subjekt. I jakta etter meining krinsar orda rundt eit *noko* (dette som Lacan med eit paradoksalt uttrykk omtalar som det *reelle*) som vi berre

kan nærme oss indirekte, ved (tilsynelatande) å snakke om noko anna. Kanskje det er her, i den språklause stilla, at vi finn den mest grunnleggande slektskapen mellom litteratur og musikk, men også mellom kunst og eksistens?

'Meining' i eit eudaimonisk perspektiv

Korleis skal eit menneske leve? Spørsmålet aktualiserer *eudaimonia*, av gr. *eu* ('god') og *daimon* ('guddommelegheit' eller 'ånd')[3], som i Aristoteles si tolking er det høgste gode og handlar om forståinga av 'menneskeleg oppblomstring' (*human flourishing*), eller kva som ligg i det å forstå å leve eit menneskeliv fullt og heilt (Nussbaum, 2001). Måten vi forstår *eudaimonia* på, påverkar evalueringane av oss sjølve og verda vi lever i. Dette er ein kontinuerleg prosess der ny forståing kan endre på våre tidlegare oppfatningar om oss sjølve og om verda. Med Nussbaum blir kjensler sette i sentrum for å forstå dei mentale og sosiale liva våre som heilt grunnleggjande i vår evne til å forstå *eudaimonia*. Denne forståinga endrar seg med refleksjon, noko som igjen kan styrke den emosjonelle tilknytinga vår. Eit rikt og medvite kjensleliv er dermed ikkje berre ei privatsak, men av menneskeleg interesse å utvikle. Evna vår til *undring* spelar ei heilt sentral rolle i forståinga vår av *eudaimonia* (Nussbaum, 2001, s. 322). Dette handlar også om i kva grad vi engasjerer oss i verda og bryr oss om andre si liding. Denne kjensla kan utviklast. Slik forstått er det noko felles mellom den meininga som ligg i stilla som det usymboliserbare «reelle» (Lacan) og det som ligg i den stadige overskridande meininga i utviklinga av *eudaimonia*.

Nevrobiologisk forsking indikerer at folk verdset musikk først og fremst på grunn av kjenslene som blir aktiverte (Juslin & Västfjäll, 2008). Musikk uttrykkjer og vekkjer kjensler og blir sidan gjenstand for estetiske dommar (Juslin, 2019). For å forstå dette fullt ut hevdar Juslin at det er naudsynt å forstå dei underleggjande mekanismane. Musikklytting involverer mellom anna kunnskap om refleksar i hjernestammen,

3 Etymologiske forklaringar av *eudaimonia* er omdiskuterte. Omgrepet blei tolka ulikt blant filosofar i antikken. Denne tolkinga er henta frå Kraut, 2018.

grunnlaget for evaluering, emosjonell smitteeffekt, visuell imaginasjon, episodisk minne og musikalsk forventning (Juslin & Västfjäll, 2008). Eit sentralt spørsmål er også forholdet mellom emosjon og kognisjon – om det er slik at musikk vekkjer kjensler hos lyttaren (emotiv posisjon), eller om lyttaren oppfattar kjensler som er uttrykte gjennom musikken (kognitiv posisjon). Ei undersøking av nettopp dette syner eit samanfall mellom desse forholda, forklart som ein emosjonell smitteeffekt (Lundquist et al., 2009). Ei forståing av kjensler si sentrale rolle i høve kognisjon har brei nevrovitskapleg forankring og utfordrar eit reint kognitivt paradigme i måten å forstå mennesket si mentale verd på (Damásio, 1994).

I det generelle biletet av emosjonsprosessar foreslår Oatley (1992) ein kommunikasjonsteori om kjensler som inkluderer fleire aspekt ved vurdering så vel som kroppslege responsar. Inspirert av denne tenkinga kommuniserer kjensler på ulike nivå. For det første kommuniserer dei med oss og har ein tendens til å målrette handlingane våre. Dette kan oppstå på fleire måtar. Når vi når delmål, er dette forbunde med kjensla av lykke, når ein større plan mislykkast, kan vi bli triste. For det andre nyttar vi dei til å kommunisere med andre gjennom ansikts- og kroppssignal, noko som gir informasjon om vi skal fortsette eller gjere ei endring. For det tredje, ved å snakke om kjensler, kommuniserer vi semantisk i oss sjølve og blir meir medvitne om eigne kjensler. Gjennom kommunikasjon med andre om desse kjenslene oppstår ei betre forståing mellom menneske. Dessutan argumenterer Oatley for at kjensler har ein bevisstgjerande funksjon ved at dei hjelper oss med å finne våre mål og bygge modellar av målstrukturar (Oatley, 1992, s. 89).

Ei slik teoretisk forståing av kjenslers verknad på opplevinga vår av meining peikar vidare mot dei psykologiske sidene ved den meiningsproduksjonen som skjer i (tileigninga av) musikk og litteratur. I forsking på opplevingar har det i seinare år kome meir og meir fokus på multisensoralitet og sambandet mellom sansar og inntrykk. Dette kjem til dømes til uttrykk i metodelitteratur knytt til "sensory ethnography" (Pink, 2015). Rike sanseopplevingar, kroppsleggjering og forståinga av sjølve staden der opplevinga spelar seg ut, får auka merksemd. Dette fungerer som ein motsats til ein epistemologi som forstår persepsjon frå ein meir

kognitiv ståstad og inviterer til utforsking av mange ulike dimensjonar – samstundes.

Frå eit overordna perspektiv på forståinga vår av omgrepet *eudaimonia* vil ulike stemmer bidra til å forstå kunstnariske og eksistensielle prosessar og uttrykk. Korleis ei tverrfagleg tilnærming kan verte meir enn summen av faga, blir drøfta i ein eigen artikkel i denne boka (Fooladi & Barth) og blir presentert som ei *transfagleg* tilnærming. Det er ein overordna ambisjon at boka kan bli eit bidrag til ei tverrfagleg/transfagleg tilnærming til å forstå korleis vi som menneske kan leve meir fullt og heilt, og korleis musikk og litteratur, og koplinga mellom kunstartane, kan hjelpe oss i dette prosjektet. Samanfatta ynskjer vi å finne svar på korleis skaping av meining i og med musikk og litteratur kan bidra til forståinga av *eudaimonia* gjennom utforsking av fleire ulike stemmer og innfallsvinklar.

II

Stemma og stilla i musikk og litteratur er ei artikkelsamling med tre hovuddelar, der kvar del tek for seg dei sentrale spørsmåla om stemma og stilla frå ulike perspektiv og med varierande skrivemåtar. Fleirtalet av bidraga er vitskaplege (fagfellevurderte) artiklar, medan andre har ein meir essayistisk skrivemåte, men like fullt med kunnskapsutvikling som mål.

Dei fleste tekstane i den første hovuddelen, «Den stille stemma», spring ut av eit forskingsseminar i regi av Forskingsgruppa for litteratur og musikk ved Høgskulen i Volda. Artiklane og essaya er skrivne av litteraturvitarar, forfattarar og ein komponist og rettar merksemda mot forholdet mellom tekst og musikk. Denne delen inneheld også ein artikkel om stemma og stilla i ein roman av Dag Solstad.

Tittelen på den andre hovuddelen, «Intuisjonens stemme», spring ut av Magnar Åms tankar om skapande prosessar (Åm, 2004). Bidraga er skrivne av komponistar og utøvande musikarar med bakgrunn både i forsking og kunstnarleg arbeid. Merksemda blir retta mot ulike sider ved

Magnar Åm som komponist og pedagog, men også meir generelt mot musikk som dialogisk prosess. Også her er stemma eit viktig omgrep.

I tredje hovuddel finn vi artiklar av forskarar og pedagogar innanfor nokså ulike fagfelt: friluftsliv, naturvitskap, filosofi, musikk og musikkterapi. Gjennomgangstemaet blir signalisert i tittelen: «Stemmer som møtest». Stemma blir her tolka i lys av ulike forståingsrammer: som heilskapsorientert livskunst (*eudaimonia*), i amatørkorets framføring av samtidsmusikk og som møte mellom musikkterapeut og pasient. Bolken blir avslutta med eit essay om Magnar Åm som ei stemme i lokalsamfunnet.

Ei slik gruppering av bidraga i bolkar kan umiddelbart verke meir stivbeint enn den er tenkt. Fleire av dei sentrale spørsmåla i boka går på tvers både av bolkane og dei einskilde tekstane. Alle nærmar seg spørsmåla om stemma og stilla, og skaping av meining, men frå ulike faglege og estetiske perspektiv. Samtidig er inspirasjonen frå Magnar Åm sitt arbeid tydeleg, mellom anna i form av eit ynske om å bryte med skarpe grenser mellom fag og kunstnarleg praksis. Felles for bidraga er erkjenninga av at meininga blir til i mellomromma.

Den stille stemma

Hausten 2020 vart det arrangert eit nettverksseminar i Os, utanfor Bergen, i regi av Forskingsgruppa for litteratur og musikk ved Høgskulen i Volda. Tittel og tema var «Stilla i musikk og litteratur». På seminaret deltok litteraturforskarar, forfattarar og komponistar. Målet var å opne for refleksjon, på tvers av grensa mellom fag og kunst, rundt det paradoksale forholdet mellom tekstens ord, musikkens lydar, og *stilla*.

På den eine sida handlar musikk og litteratur om skaping og formidling av meining, gjennom tonar og ord. Samtidig finst det i begge kunstartane ei eksplisitt eller implisitt stille. Alle som les og lyttar aktivt, veit at det er meir å hente i kunsten enn det som ligg i det umiddelbare uttrykket. Kanskje er det som *ikkje* kling ut i musikken, eller som ligg under eller bortanfor tekstens «direkte» tale, vel så viktig som det som kjem eksplisitt til uttrykk? Men kanskje er også denne motsetninga falsk, i den forstand at uttrykk og togn heng komplementært saman i ei talande togn? Dette var spørsmåla som vart stilte i invitasjonsskrivet til deltakarane.

Seminaret starta med ein samtale mellom Lars Amund Vaage og Geir Hjorthol om stilla i musikk og litteratur, eit tema som begge hadde vore opptekne av, den eine som forfattar, den andre som litteraturforskar, og begge som musikarar. Sentralt i samtalen sto stilla som bindeledd, eller møtestad, mellom litteratur og musikk. Stilla som uttrykk for det språklause: Dette temaet er tydeleg til stades hos Vaage i romanen *Syngja* (2012). Boka handlar om forholdet mellom ein forfattar og ei dotter med autisme, ei språkløyse som dei på merkeleg vis kan synast å dele, men også i essayboka *Sorg og song* (2016), der refleksjonar over samanhengen mellom språk, musikk og stumleik står sentralt som sider ved forfattarens eigen poetikk. I samtalen viste Hjorthol til den franske filosofen Jacques Rancière, som hevdar at litteraturens musikk nettopp er knytt til den moderne litteraturens 'estetiske regime', der skrifta og forma kjem i framgrunnen på ein annan måte enn i førmoderne litteratur. På paradoksalt vis spring litteraturens musikk ut av ein stumleik i møtet mellom tekst og røyndom.

Hjorthol utdjupar dette i artikkelen om Dag Solstads *Ellevte roman, bok atten* (1993), som er teken med i den første bolken på grunn av tematikken i analysen. Solstads roman er den første i det som etter kvart har blitt ein trilogi om hovudpersonen Bjørn Hansen. «Kan vi lytte til ein roman?» spør Hjorthol, og knyter spørsmålet til eit anna – om kva vi skal forstå med 'romanens stemme'. I drøftinga tek han utgangspunkt i Solstads bruk av ordet «strupe» i omtalen av sin eigen estetikk. For Solstad er ikkje romanens historie det viktigaste, men nettopp stemma, ei stemme som strevar med å gripe ei røynd som framstår som ugjennomtrengeleg. Ved å fokusere på heltens og forteljarens jakt etter meining byggjer romanen opp eit fleirtydig og dissonerande fiksjonsunivers der ulike stemmer talar, på sitt særeigne vis. Å lese ein tekst som dette vil seie å gå inn i mellomromma i forteljinga, der orda ikkje seier alt, der teksten talar ved å teie, ikkje fordi forteljaren ikkje *vil* tale, men fordi han ikkje *kan*. Det traumatiske i subjektet kan han berre nærme seg indirekte, gjennom repetisjonar i tekstens resonansrom. Men nettopp slik opnar teksten seg for lesarens lytting.

Noko av den same tenkjemåten kjem til uttrykk i essayet til forfattaren Torgeir Rebolledo Pedersen når han framhevar tekstens mellomrom

mellom lyd og stille som ein stad der meining blir til. Med utgangspunkt i Rolf Jacobsens kanoniske dikt «Stillheten efterpå» (1965) skriv han: «Forutsetningen for lyd er stillhet, og forutsetningen for stillhet er lyd. Forutsetningen for rytme er stillhet, i mellomrommene, i det blå mellomrommet mellom stenene [...]. Og i de blå mellomrommene mellom tonene.» Ein ting er at stilla – i teksten som i verda elles – aldri er total, ein annan at stilla kan løyne eit raseri. Stilla kan vere tvitydig, men det kan også rytmen, som den elles er forbunden med, i kunsten som i livet. Stilla kan vere uttrykk for passivisering i form av ureflekterte og automatiserte handlingar, men den kan også, gjennom språkleg kreativitet, uttrykkje raseri og motstand, til dømes mot politikken til ein tidlegare statsminister og noverande Nato-sjef. Rytmen og stilla må forståast dialektisk, men det må også kunst og politikk. Bindeleddet mellom desse nivåa er tekstens stemme.

Forholdet mellom lyd og stille er også eit sentralt tema hos Knut Vaage, som er ein av komponistane som har gitt bidrag til denne artikkelsamlinga. I essayet «Stilla og det omvende» skriv han i første del om kollegaen Magnar Åm. «Magnar sin musikk femnar stilla. Musikken hans får fram stilla på underleg vis utan å vera stille», skriv Vaage, og fokuserer dermed på eit paradoks som går igjen hos fleire av forfattarane. Vidare legg han vekt på den eksistensielle og filosofiske dimensjonen i Åm sitt verk, der venleiken og det trøystande kjem i eit produktivt spenningsforhold til «gnissande dissonansar som får vara lenge nok til å rispa spor i sjela».

I andre del av essayet peikar Vaage på eit anna paradoks: at nettopp *han* vart invitert til eit seminar som skulle handle om stilla i musikk og litteratur: «[m]usikken min kan ofte framstå som ein slags maksimalisme kor alt burde vera med; heile livet skal helst beskrivast». Men som Åm er også Vaage «opptatt av å strekka ut og ta vare på det luftige og stille mellom dei intensiverte områda i musikken». Eit anna fellestrekk er bruken av litteratur som utgangspunkt for musikk, sjølv om tilnærmingane deira er ulike. I essayet viser han til fire eigne verk, skrivne gjennom ein periode på tretti år. «Tonen blir født frå stilla og døyr ut i stilla», seier Vaage. «Lyden står i uløyseleg relasjon til stilla, som lyset til skuggen, eller som i samanhengen mellom livet og døden.» Den mest opplagde stilla i musikken er pausane, men også pausane står i eit komplementært forhold

til lyden før og etter, og «verknaden av stilla i musikken kan vera meir dramatisk enn lyden».

Knut Vaage har tonesett tekstar av bestefaren, forfattaren Ragnvald Vaage, men også av Jon Fosse, med ein opera med libretto henta frå dramaet *Nokon kjem til å komme* (1996). I eit moderne skodespel som dette er både repetisjonar og pausar allereie skrivne inn i teksten, som i eit musikk-partitur. For Vaage var løysinga å fylle stilla med musikk: «Lydbiletet blir i staden ein negasjon av teksten sin pausebruk.» Slik oppstår det ein kontrast i musikken som framhevar og tolkar stilla i teksten. Musikken, same kor «bråkete» den kan vere, kan også formidle det sårbare i mennesket.

I musikkdramatiske verk blir tekst og musikk kopla saman, og det særeigne ved begge kunstartane blir sett i spel. Jan Inge Sørbø reflekterer over dette i samband med arbeidet med ein libretto bygd på Vesaas' *Fuglane*. Ein kan lese denne romanen som ei spennande forteljing, ei tragikomisk forteljing om «tusten» Mattis som ikkje greier å godta at søstera får kjærast, fordi han då kan bli forlaten. Dette kunne ein sjå som ein episk motor i boka, der lesaren er spent på korleis det vil gå. Ein slik lesemåte kan føre til ei bestilling av musikk som illustrerer eller utdjupar handlinga. Lesinga vil då framheve litteraturen som noko som peikar ut mot verda og det verkelege, medan musikken legg ei ordlaus stemning over dei ulike situasjonane. Men då forstår ein både *Fuglane* og språket dårleg. Språk har mange andre funksjonar enn å peike referensielt på verda. Språket har eit handlingsaspekt, men det peikar også på seg sjølv, det har musikk i seg.

Romanen om Mattis syner dette særleg godt, meiner Sørbø. Noko av det som ligg under handlinga, er at Mattis er lydhøyr for dimensjonar i tilværet som andre ikkje legg vekt på. Sjølv om tankane hans lett går i kryss, har han ei eiga evne til å oppfatte teikn og signal som er ordlause: rugdesongen, angsten i lynet, det lokkande og farlege ved vatnet. Her nærmar Mattis seg grensene for det vanleg språk kan bere, og ved denne grensa er han ikkje hjelpelaus og duglaus, her er han skarpsindig og klok. Han forstår både tilværet og språket i det grenselandet der språk blir musikk, der ordet peikar tilbake på seg sjølv, som rim eller mønster, i gåtefulle uttrykk som «tvers gjennom tvers».

Sørbø ser romanens framstilling av Mattis-figuren i lys av ein språkfilosofisk refleksjon over grensene for språket, inn mot det ordlause – og musikken. Han drøftar dette med referanse både til antikkens forståing av språk og røyndom og til moderne teoriar frå Northrop Frye og talehandlingsfilosofien, og illustrerer korleis dette overskridande i språket kjem fram om ein les romanen med eit sideblikk til antikkens element-lære. Det kan sjå ut som musikken og litteraturen nærmar seg «rugdespråket» frå kvar sin kant, det punktet der kunsten peikar mot noko useieleg som ein på ny og på ny freistar å seie.

Når så jubilanten sjølv, Magnar Åm, får ordet i siste del av denne bolken, gir han oss ein tekst, supplert med eigne illustrasjonar, som ikkje berre handlar om det som tittelen viser til, det lokkande ved *Fuglane* som utgangspunkt for ein opera, men ein tekst som demonstrerer, formelt og tematisk, at sakprosa også kan vere poetisk. Essayet hans er både personleg og filosofisk ved at det vektlegg det eksistensielle grunnlaget for komponistens arbeid.

Kva er det så ved *Fuglane* som har lokka han? Her viser Åm særleg til hovudpersonen i romanen til Vesaas, som på slutten av forteljinga har funne si bestemming i livet når han observerer at han «ror som ein strek»: «Bildet av det blikkstille vatnet og streken som båten teiknar tvers over, blir såleis ein sterk og lokkande metafor. Vatnet er denne harmonien som eg anar i meg, og som finn meg att når streken eg teikna har stilna og blitt oppslukt av stilla igjen.» Når den gisne båten søkk, overlet Mattis livet sitt til lagnaden: anten flyt han på åra han held seg fast i, eller så går han døden i møte. I Åm si tolking er dette ikkje berre tragisk, for på denne måten har Mattis fått kjenne på dei åndelege kreftene som har halde han oppe, lik oppdrifta i vatnet. I dette kjenner komponisten seg att, eksistensielt og kunstarisk.

Båten, åra og vatnet er sentrale symbolmotiv i *Fuglane*, men det aller viktigaste er motivet som har gitt tittel til romanen. Fuglane, og nærmare bestemt rugda, har lufta som sitt element. Men av og til kjem ho ned på jorda og set sine avtrykk i sanden med ei «skrift» som Mattis kan lese, og som for Åm liknar på noteskrift. Også her, i motsetninga mellom oppe og nede, luft og jord, kjenner han ein djup samklang med Mattis. Slikt kan det bli opera av.

Intuisjonens stemme

Kva skjer når ein komponist prøver å finna si eiga stemme? Det kan ein spørja komponisten sjølv om, eller ein kan spørja andre, som har høyrt, brukt, analysert og framført musikken. I skapinga er det ei rekkje paradoks som utspelar seg: Ein står mellom det som er gjort før, og som tiltalar ein og har forma ein, og det ein vil laga sjølv, som både stadfestar og motseier det som er gjort før. Ein står mellom intuisjon og formkrav, mellom eiga skaparevne og oppfatningsevna til dei som skal bruka musikken. Den eine kunstarten speglar seg også i den andre.

Den andre delen av artikkelsamlinga inneheld seks bidrag som på ulike måtar handlar om dei skapande prosessane som fører fram til eit musikalsk uttrykk – om dette inneber komponistens arbeid med eit partitur eller levandegjeringa av musikalsk intensjon gjennom den innøvde eller improviserte framføringa. Dei tre første tekstane handlar direkte om Magnar Åm som komponist og som komposisjonspedagog.

Kjell Habbestad gir oss eit unikt innblikk i musikken til Åm frå sin ståstad som venn og kollega gjennom over femti år. Alt frå avisoppslaget om den 18-årige Åm som debuterte med eigne orgelverk, kunne Habbestad ane to særtrekk som har synt seg å vere karakteristiske for komponisten i alle år. Det eine er «gurufaktoren» som ein ser i den lange tenkjepausen, etterfylgd av utsegna om eit skapande imperativ: «Eg lagar musikk som eg kjenner behov for å skriva.» Det andre er dei beskrivande orda «fritonalt» og «fritt dissonerande», som stadig blir nytta om Magnar sin musikk – sjølv om han òg har spelt jazz i Konsertpaléet i Bergen og skrive ein Grand prix-låt. Gjennom både anekdotar og vitskapleg analyse av fleire verk teiknar Habbestad eit forvitneleg bilete av ein komponist som rommar motsetnader og eit stadig ynske om å utfordre vante mønster, og som tileignar *intuisjonen* ei særs viktig rolle i komponeringsarbeidet.

Habbestad vender tilbake til diplomavhandlinga si frå 1981, som handla om Åms *punkt null – for kor, barnekor, sopran, alt og orkester* (1978). Her fann han tydelege strukturar i musikken som samsvarar med tradisjonelle formprinsipp med røter attende til mellomalderen. Like fullt peikar Habbestad på at Åm stadig vender seg vekk frå dei opptrakka løypene gjennom det fritonale tonespråket og friare rytmiske inndelingar som

komponisten meiner er «viktige verkemedel til å lausriva og gjera stemma sjølvstendig». Dermed, i staden for å fokusere på spenningsoppbygging ved hjelp av rytmisk driv og akkordskifte av det slaget vi kjenner frå den romantiske harmonikken, vil Åm få fram ei intern spenning i liggjande samklangar. Det finst likevel unntak, og Habbestad dreg spesielt fram oratoriet *ømhetens tre* (1999), der tydelege taktfigurar og repeterande rytmiske motiv blir nytta.

Vidare skriv Habbestad om korleis Åm har utforska diverse kunstnarlege idéar og impulsar som til dømes bulgarsk onnesong, forflytting av utøvarane med dramaturgisk formål, og utviding av klangtypar ved utradisjonelle måtar å lage lyd på med både orkesterinstrument og andre lydkjelder, og parallelt med dette ei utviding av dei kalligrafiske teikna for lyd og uttrykk i partituret. Gjennom alt dette, i alt frå kammermusikk til opera, via undervassmusikk i basseng og leik med improvisasjon, kan den «magnarske» stemma tydeleg høyrast, meiner Habbestad, og den har ein alltid nærverande åndeleg dimensjon. Midt i motsetnadene, om ein går forbi «sirkusartisten» med hang til å vekkje og sjokkere publikum gjennom dei mange ytre apparata, er stemma der. Stemma lyder.

Eit anna aspekt ved Habbestad sin tekst er refleksjonane rundt *partitura* som ein dokumentasjon av komponistens modningsprosess, og dette gir oss samstundes eit innblikk i måten noteskriving og -mangfaldiggjering har utvikla seg på det siste halve hundreåret. Frå den krevjande finskrivinga for hand med Rothring-penn og retting med barberblad, til ei digitalisert samtid der komponisten kan spele, og notane formeleg renn ut, kan ein spørje seg om den nye tida ikkje har sine eigne spesielle utfordringar for å artikulere og forme eit eige uttrykk.

Også Lars-Erik ter Jung har følgt Magnar over mange år, heilt frå han som gymnasiast såg korleis den unge komposisjonsstudenten skilde seg ut i det bergenske bybiletet, og sidan har gått sine eigne vegar, med ei tydeleg og unik stemme mellom norske komponistar. Som utøvar og dirigent har ter Jung framført fleire av komposisjonane hans, og i essayet «Musikk i fritt og kraftfullt svev» skriv han om utøvarens tosidige oppdrag: å sjølv tolke musikken og samstundes få fram komponistens særpreg og uttrykk. Ter Jung kjenner seg privilegert som får arbeide tett saman med Åm om framføringar og dermed kome tett på den musikalske kjelda.

Han trekkjer spesielt fram opplevinga det var å arbeide med operaen *Kimen*. Medan han vedkjenner at det er ei krevjande oppgåve å *skrive* om musikken, der ein skal prøve å samle og seie noko om tonane gjennom verbalspråk, ser han at skrivinga kan vere verdifull for å kunne forstå meir av si eiga oppleving av det meiningsfulle i «å bevege [seg] i Magnars musikalske univers».

Som Vaage og Habbestad er ter Jung inne på motsetnadene i Åms musikk. Han beskriv korleis musikken rommar det enkle og nære, men samstundes er gripande og kraftfull, og med det fritonale tonespråket der tonale bindingar er oppløyste, er dette «musikk som åpner opp for og gir rom for refleksjon». For ter Jung har musikken ei einsemd og stille i seg, og samstundes «en sjelelig kraft» som kan bergta lyttaren. Med oppsettinga av *Kimen*, med det store apparatet av amatørar og profesjonelle samla i vesle Volda, fekk ter Jung, og alle aktørane, eit minne for livet. Men i ein mykje større samanheng meiner forfattaren at denne operaen har ein viktig plass som eit modent verk av ein særeigen norsk komponist som har nådd «helt inn til en lysende substans, og til [sitt] personlige, rene og klare tonespråk».

Magnar Åm er ikkje berre komponist, men professor ved Høgskulen i Volda, med ansvar for det sjølvutvikla bachelor-emnet Intuitiv komposisjon/improvisasjon og musikkfilosofi.[4] Ei av dei som har teke dette studiet, og som har brukt det som plattform for ein seinare komponistkarriere, er Kristin Bolstad. I essayet sitt tek ho utgangspunkt i spørsmåla «Kven er du?», og «Kven er du, eigentleg?» som heilt sentrale for ein ung komponist i søkinga etter ei eiga stemme. Det var også desse spørsmåla ho vart møtt med då ho for nokre år sidan tok det nemnde studiet, med Magnar Åm som lærar. For Bolstad var møtet med Åm «heilt essensielt» for utviklinga si som komponist. Ho trekkjer fram fleire viktige kjenneteikn ved den pedagogiske tilnærminga hans. For det første handlar det om å finne sitt skapande uttrykk like mykje som å finne sin identitet som menneske. Gjennom ulike øvingar legg han til rette for intuitive prosessar der studentane stadig må søkje innover etter djupare lag, og på

4 Dette studiet har fellestrekk med eit tidlegare studium ved Bergen Musikkonservatorium som er omtalt i Habbestad sin artikkel.

denne måten bruke sjølverkjenning som drivkraft og verktøy i det skapande arbeidet. Medan ein ofte kan tenkje at inspirasjonen ligg utanfor ein sjølv, oppdaga Bolstad i dette arbeidet eigenskapar og ferdigheiter som kjendest løynde eller gløymde, og at det var som å opne ei dør i seg sjølv og lære å lytte, og «kjenna etter det som trengs». På denne måten kan inspirasjon og skaparkraft vere «noko ein kan opna opp for, leggja til rette for og gå inn i».

Samstundes kan det også liggje ein risiko i det å kjenne etter og lytte. Det kan gjere vondt å erkjenne sine eigne blokkeringar og si eiga sjølvdømming. Medan den åmske tilnærminga er ei stadig leiting innover, driven av *uro* (Åm, 2004), er det også eit kjenneteikn ved pedagogikken hans at studentane lærer å falle til *ro* med den vaklande og famlande tilstanden, og å sjå verdien av denne i seg sjølv.

Mykje kan meinast om ei utdanning som dveler ved det eksistensielle og verdset sjølverkjenning som verktøy like mykje som det handverksmessige. I ei samtid då utdanninga skal følgje det neoliberalistiske mantraet om stadig meir effektivisering, er Magnar Åm ei motstemme som løftar fram verdien i å vere stille og lytte til det indre. Samstundes er nettopp sjølvinnsikt og empati eigenskapar som samstemmer med det ein kallar framtidsferdigheiter i dagens utdanningar.

Eit tredje trekk Bolstad peikar på, er idéen om å ta utgangspunkt i det som er utanfor oss sjølve, til dømes å la eit rom vere premiss for eit musikalsk verk, der rommet sjølv blir ein av dei medverkande aktørane. Med denne baradske[5] tilnærminga lyttar ein til rommet og til det som skjer i seg sjølv i møte med rommet, og ein freistar lage musikk der det eine kan spegle eller tilføre det andre noko. Denne stadspesifikke tilnærminga har Bolstad nytta i fleire komposisjonar, og ho anerkjenner Åm som ein viktig inspirator. For Bolstad har møtet med Magnar som lærar, mentor, komponist, musikar og menneske på fleire måtar vore «eit møte med seg sjølv».

Også Tine Grieg Viig har hatt Magnar Åm som rettleiar i komponeringsarbeidet, og i artikkelen «Stilla og ropet» skriv ho om ein

5 Karen Barad er kjend mellom anna som ein representant for posthumanismen og ei nymaterialistisk retning som utforskar tilhøvet mellom kultur og natur. (*Store norske leksikon*)

komponeringsprosess der ho nyttar Åm (2004) sine fem «elastiske byggekomponentar»: tid, rom, vekt, kontrast og stemning som ramme for å komponere musikk til eit dikt av lyrikaren Kaisa Aglen (2017). Viig utforskar ikkje berre korleis komponentane kan nøre «den intuitive utvelgingsevna» (Åm, 2004, s. 127), men òg korleis tekstskrivinga i seg sjølv er ein utforskande og sjangeroverskridande prosess med sin eigen risiko. Ved å skrive om komponeringsprosessen kan ein risikere til dømes å banalisere og legge skugge over kompleksiteten, eller skrive så inngåande at ein ikkje ser heilskapen for detaljar, eller rett og slett røpe for mykje, slik at «mystikken» forsvinn.

Medan Åm (2004) beskriv den intuitive utveljingsevna som ei ikkje-dømmande openheit og ein «reiskap til å finne uttrykk for noko som enno ligg utanfor vår uttrykksevne" (s. 127), er det for Viig vesentleg å utforske nærare kva det er som er prosessdrivar, idé-oppkome og intuisjon i ein spesifikk samanheng der ein skal nytte tekst som utgangspunkt for ein vokalkomposisjon. Aglen sin tekst tar opp tematikken rundt klimaendringar, og Viig reflekterer over korleis dette komplekse emnet kan verke både dramatisk og lammande og opne opp for spennande relasjonar mellom lyd og stille. Ho løftar fram interessante spørsmål om det musikken eventuelt «gjer», i motsetnad til å «seie», og om kva som kan liggje i det uimotståelege imperativet som tvingar fram eit musikkverk akkurat her og no, med referanse til omgrepet «the urge» (Ahvenniemi, 2020).

Viig hentar døme frå musikk av Fartein Valen og andre for å belyse og konkretisere kva som kan liggje i omgrepa tid, vekt og stemning (Åm 2004), som ho gjer bruk av i sin eigen musikk. I komposisjonsprosessen finst det både flyt og motstand, frykt og tvil. Viig reflekterer over dette og peikar på at det kan vere ein skjør balanse mellom uro som drivkraft og frykt som motstandskraft i komponeringsarbeidet, som i livet sjølv. Det er ei interessant reise vi får innblikk i, der forfattaren først tek i bruk konvensjonelle strukturar, til dømes rytmiske inndelingar, for så å gå over til friare og mindre fastlåste strukturar, og til slutt finn eit kompromiss, samtidig som ho inkluderer 'forma' som eit sjette element i komponeringsprosessen.

I tillegg til Habbestad, Bolstad og Viig er Knut Vaage ein av komponistane som har gitt bidrag til denne artikkelsamlinga. Essayet hans, med overskrifta «Stilla og det omvende», kunne også passe inn i denne bolken, sidan han skriv om både Åm sin måte å løyse komponeringsoppgåva på, og sin eigen. Vi har likevel valt å omtale han tidlegare i kapittelet og plassere essayet hans saman med tekstane til dei andre som deltok på det nemnde seminaret i 2020.

Spenninga mellom intuisjon og ei meir analytisk tilnærming til musikkskaping er ein tematikk utforska av fleire av forfattarane i denne bolken. Stein Helge Solstad grip fatt i tematikken i ein diskusjon om improvisasjon i jazzgitar. Solstad siterer Åm (2004) i samband med det å improvisere i augneblinken, der ein tar «kvart sekund og kvar fortid som ei gåve å byggje vidare på, altså: ein gjer det beste ut av det noet ein måtte møte» (s. 127). Også Solstad er opptatt av måten intuisjonen byggjer på erfaringsbasert kunnskap på, med referanse til at i *no-punktet* skal ein «omsette det ein har lært i samspel med andre». Men no-punktet byr også på utfordringar når ein byrjar å analysere sitt eige spel. For Solstad er det vesentleg å finne balansen mellom den intuitive og den analytiske tilnærminga, og å unngå «choking», der flyten stoppar opp.

I den siste teksten i denne bolken diskuterer filosofen Vibeke Andrea Tellmann relasjonen mellom språk og musikk med utgangspunkt i det ho kallar «lydens sensoriske materialitet». Bakgrunnen for denne diskusjonen er den tradisjonelle oppfatninga at musikk og verbalspråk er radikalt ulike uttrykksmåtar, og at det kan vere vanskeleg å *snakke* om musikk. Medan musikk og musikkopplevinga gjerne blir forstått som meiningsfulle i seg sjølve, kan språklege aspekt bli oppfatta som utanommusikalske. Men dermed står ein i fare for å oversjå lyddimensjonen i verbalspråket. Samstundes gjer opplevinga av ein ikkje-fysisk materialitet i dei lydlege fenomena det problematisk å finne ord og omgrep for å beskrive dei.

Tellmann sitt grep er å endre innfallsvinkelen til relasjonen mellom språk og musikk ved å løfte fram den sensoriske materialiteten dei begge deler i det lydlege elementet. Sidan både musikk og språk inneheld eit *akustisk* aspekt, som kan manifesterast i lyden til dømes av stemma, og eit *auditivt* aspekt, som blir fanga opp av det lyttande øyret, har dei begge

ein «audio-akustisk medialitet». Hennar framlegg er at ein kan lytte til musikk og språk «ut fra en felles medialitet fremfor en felles semantikk», og ho nyttar Roland Barthes (1977) sin idé om at den kvalitative dimensjonen i stemmelyden, eller «kornet» i stemma, kan vere ein møteplass for ein type meiningsskaping som finst både i musikken og språket. Når ein lyttar etter kornet i stemma, det lydleg-sensoriske materialet, vil merksemda flyttast mot eit meiningsnivå som elles kan gå tapt.

Kva lyttar vi så etter? Som også Hjorthol er inne på i artikkelen sin om Dag Solstads *Ellevte roman*, peikar Tellmann, med referanse til Barthes, på at det å lytte også er å utøve, og både utøvar- og lyttarposisjonen kan omvendast. Vi kan lytte til både «kva» musikken formidlar og «korleis» den høyrest ut, flytte fokuset mellom innhaldet og kvalitative dimensjonar ved musikkens uttrykk, og dermed oppdage nye meiningslag. Samstundes er utøvaren av kunstmusikk ofte bunden av tradisjonelle ideal om å formidle songens tekstlege innhald og komponistens intensjonar, med strenge og kulturelt betinga krav om ein glatt og smidig stemmekvalitet, fri for forstyrrande særeigenskapar. Tellmann understrekar det paradoksale i ein utøvingskultur som avgrensar forventningane til denne strenge kutymen, og peikar såleis mot spennande moglegheiter for utøving og tolking.

I ei bok som i stor grad rettar seg inn mot Magnar Åm sin musikk og sine interesseområde, har Tellmann sin diskusjon spesiell verdi. Åm si frimodige utforsking av klangfargar og teksturar i musikken er skildra i fleire av artiklane, og i Elizabeth Oltedal sin tekst, presentert i den neste bolken, kan ein føre idéane om kornet i songarens stemme vidare til den praktiske konteksten, eksemplifisert ved komponistens arbeid med koret Volda Vokal.

Stemmer som møtest

Den skapande kunstnaren leitar etter si stemme, og gjennom dette å finne meining. Men han er ikkje åleine i dette. Nokon må formidle den meininga han finn: musikaren, opplesaren, lyttaren, lesaren. Ofte fell kunstfeltet frå kvarandre i ulike sjikt: dei som kan kunsten, beherskar mediet, og dei som ikkje ein gong kan nok til å forstå at dette er ein kunstnarleg

prestasjon. Men kunsten er for nokon – kven er den for? I Magnar Åms verk finst det eit nytt paradoks her. Han strevar etter det fullgode, det som fullbyrdar hans intensjonar og intuisjonar. Men han vil også at alle skal bruke kunsten. Dette syner seg i praksisen hans både som dirigent og som utøvar i musikkterapeutisk samanheng. Den fullgode kunsten kan takast imot av den lyttaren som forstår berre sider ved den. Og den kan framførast av amatørar, som ikkje greier å realisere kunstverket «perfekt», men som nettopp i det ufullkomne fullfører noko unikt. Lyset skin i rivnene og riftene (Cohen, 1992). Den stemma som strekkjer seg mot det fullgode, utan heilt å nå det, er kanskje like viktig som stemma til den profesjonelle, som i større grad fullbyrdar intensjonane. Og deltakaren med svekt minne, som får eit gjensyn med gløymde bilete gjennom musikken, realiserer også ei meining.

Korleis vi som menneske kan bli meir heile, tilfredse og finne ein meir ekte versjon av oss sjølve, er tema for denne bolken. Gjennom fem ulike bidrag er det verdien av det å skape noko nytt og meiningsfullt som blir diskutert. I artikkelen til Wenche Torrissen og Helga Synnevåg Løvoll er det kreativitet som blir utforska, med døme frå teater og pilegrimsvandring. Forfattarane skriv om personar som strevar med kvardagsutfordringar og som har erfaringar frå rus og psykiatrisk behandling. Gjennom å delta aktivt i kreative prosessar mobiliserer deltakarane krefter og vågar å gjere ting dei aldri har gjort før. Dei risikerer å mislukkast, men erfaringane frå to kasusstudiar syner at deltakarane har vakse gjennom desse. I ei tolking av kreativitet er det kreativitet med liten «k» som kjem til uttrykk: det å skape noko nytt som har verdi for den einskilde. Dette skjer i eit sosialt fellesskap, der ein utfaldar seg som ein del av ein felles praksis. Dette kan vere ei ny oppleving, ei kjensle av å bety noko for andre, å sjå sitt eige liv i eit nytt perspektiv eller med grunnlag i nye erfaringar. Det kjem tydeleg fram at det å kjenne samhøyr med og tilhøyrsle til dei ein er saman med, er heilt vesentleg for at ein kan våge å ta ein risiko og prøve noko nytt. Sjølv om dei kulturelle praksisane som blir analyserte ikkje er retta mot musikalske opplevingar direkte, vil det vere sannsynleg at tolkinga av kreativitet også er relevant for å forstå det å skape meining i organisert musikkliv.

Det er både eit underleg og fascinerande fenomen at opplevinga av vatn som blir slått opp i glas, høyrest ulikt ut alt etter om vatnet er kaldt eller varmt. I artikkelen til Andreas Barth og Erik Fooladi møtest to ulike stemmer i utforskinga av kva som skjer når ein lyttar til dette fenomenet. Den eine stemma utforskar lyttinga i eit naturvitskapeleg perspektiv, medan den andre lyttar frå ein praktisk-estetisk ståstad. Lydeksperimenta er gjort systematisk, og det er lagt ved lenke til lydfiler som illustrerer ulikskapen som kjem fram. Spørsmålet blir stilt om kva som skjer dersom ein koplar dei to perspektiva og stemmene saman framfor å velje den eine eller den andre. Kan dette gi oss ei betre forståing av fenomenet enn det eit einstemmig perspektiv kan gi? Svaret til forfattarane er at ei transfagleg tilnærming, med fleire perspektiv samstundes, er ei betre løysing. Med ei transfagleg tilnærming freistar ein ikkje å gi dei enkle svara, men heller å komplisere biletet gjennom forklaringar som dei einskilde fagdisiplinane ikkje kan gi åleine.

Gjennom stemma til ein musikkterapeut og ein klient gir artikkelen til Øystein Salhus eit djupdykk i korleis opplevinga av musikkterapi fyller eit tomrom der verbalspråket sluttar og musikken kjem inn som ein annan måte å bli kjend med seg sjølv og kjenslene sine på. Likevel er det først gjennom å verbalisere musikkopplevinga at dette kan bli ei erfaring som skaper sjølvmedvit. Vekselspelet mellom verdien av musikkopplevinga og verdien av å verbalisere denne erfaringa er tema for utforskinga av samtalen mellom musikkterapeuten og klienten. Musikken i seg sjølv skaper ei viktig erfaringsramme. Å bli spelt for er ei særskild form for kommunikasjon som er personleg og som kan gi ei identitetskjensle når den musikalske opplevinga blir sett ord på. Her kan det trekkjast parallellar til artikkelen om utforsking av kreativitet som ei ibuande kraft hjå menneska gjennom alle tider, eksemplifisert med det identitetsskapande ved å få ein joik av ein annan som kjenner deg (Torrissen og Løvoll). Slik peikar det skapande møtet mellom stemmene i musikkterapien ut over seg sjølv. Vi forstår at tapet av slike kommunikasjonsformer blir eit trugsmål mot menneska si identitetsutvikling.

I artikkelen til Elizabeth Oltedal er det først og fremst stemma til deltakarane i Magnar Åm sitt eige kor som kjem til uttrykk. Kva som er den skjøre grensa mellom sosiale og kunstnarlege mål for eit amatørkor

som er leidd av komponisten sjølv, blir utforska med kritisk blikk og gjennom intervju av kormedlemmar. Med skråblikk på korets estetiske prosjekt, der ein står i ein spagat mellom høgkulturens verdsetting av klassisk musikk og folkekulturens altetande verdsetting av mangfald, finn ein i koret til Magnar Åm ei begeistring for dissonerande klangar og det ikkje-perfekte uttrykket som ein særeigen estetikk og som eit meiningsfellesskap. Det uperfekte er menneskeleg, og for Åm er skapinga av musikk tett forbunden med spørsmålet om kva eit menneske er. Kunstens eksistensielle dimensjon er viktigare enn profesjonell perfeksjon i framføringa. Sett frå kormedlemmane sin synsstad opnar dette for ei oppleving av noko som løftar ein opp frå kvardagens trivialitetar til noko som dei av erfaring veit vil blir vakkert til slutt. Gjennom denne kunstnarlege tilnærminga er det ikkje berre musikalsk kunst som blir uttrykt, men også livskunst, gjennom eit unikt og autentisk uttrykk.

Dette langvarige arbeidet med eit amatørkor, av ein internasjonalt kjend og prisløna komponist, seier mykje om kven Magnar Åm er. Som Gunnar Strøm viser i artikkelen sin om Åm i lokalsamfunnet, har Åm gjennom fleire tiår engasjert seg i det som skjer i bygda han bur i, ikkje berre som særmerkt undervisar ved musikkutdanninga ved Høgskulen i Volda, som dirigent for kor og ensemble på ulike alders- og ambisjonsnivå, som musikar i grupper med lokal forankring og ikkje minst gjennom framføring av eigne verk i stort og lite format. Gjennom dette omfattande arbeidet har Magnar vore, og er framleis, ein stor inspirator. Som Strøm peikar på, er det ikkje reint få av dei fremste utøvarane innanfor vokalmusikk i Noreg som har starta karrieren sin i eit kor med Magnar som dirigent. Tankane hans om komposisjon og improvisasjon har gitt mange mot til å prøve sjølv. I tillegg har han vore sterkt engasjert i arbeidet med å få realisert draumen om ein konsertarena som ikkje berre skal vere eit tradisjonelt kulturhus for Volda, men ein stad for eksperimentering og nyskaping for musikararar og komponistar i det heile. Strøm hevdar i artikkelen sin at det hos Magnar Åm ikkje går noko skarpt skilje mellom livet som komponist, dirigent, musikar, pedagog, samfunnsmenneske og kulturentreprenør, eller mellom det lokale og det internasjonale. Dette er ulike sider ved det same meiningssøkande livsprosjektet, som stadig er like vitalt.

Mellomrom og meining

På tvers av mangfaldet og ulikskapen mellom bidraga i denne artikkelsamlinga ser vi ei nær kopling til Magnar Åm sitt fleirsidige arbeid – som komponist, musikar, musikkpedagog og kulturengasjert samfunnsmenneske. Denne samanhengen ser vi ikkje berre i dei artiklane og essaya som kommenterer Åm sitt arbeid direkte, men også i bidraga som tek opp til drøfting meir allmenne estetiske og eksistensielle problemstillingar. Felles for dei fleste er at dei på ein eller annan måte går inn i spørsmålet om den paradoksale samanhengen mellom stemma og stilla. I dette motsetningsfulle mellomrommet er det mogleg å gå på jakt etter ei meining som ikkje kjem umiddelbart til uttrykk som «klar tale», ein eintydig bodskap frå avsendar til mottakar. Vi snakkar om ei form for meiningsskaping som ikkje er gitt verken ved verket i seg sjølv eller ved kunstnarens intensjon, men som blir sett i produktiv prosess først når mottakaren sjølv blir ein aktiv lyttar, medspelar eller meddiktar. Då er ikkje stilla lenger berre eit tomt fråvær, men eit utgangspunkt, eller eit «punkt null», for å låne ein av Magnar Åms verktitlar.

Dette er eit dialogisk syn på korleis meining oppstår, som også opnar for ei utforsking av kjenslene si rolle i etableringa av meining, også for sin eigen del, som menneske. Når mottakaren sjølv skaper nye samanhengar, i si eiga forståing av *eudaimonia*, oppstår det ny meining. Sidan dette er ein kontinuerleg prosess, vil nye utforskingar gi nye og utdjupande innsikter. Dette kan komme til uttrykk litterært, gjennom musikalsk komposisjon og musisering, gjennom utøving og gjennom sosialt samspel, men alltid som *lytting*, i mottakarens møte med tekst og musikk, og i møtet mellom den eine og den Andre.

Dette kan gi grunnlag for individuell og kollektiv innsikt som går ut over det reint kognitive, og som kan gi ein emosjonell smitteeffekt. Gjennom musikk kan spontane kjensler oppstå i dialog med den Andre, eller med kunstverket, kjensler som dannar utgangspunkt for eigen kreativitet, for improvisasjon og sjølvinnsikt, til dømes gjennom musikkterapi. Denne artikkelsamlinga vitnar i seg sjølv om at kunnskap og erkjenning ikkje berre oppstår gjennom vitskapleg arbeid innanfor akademiske

rammer, men gjennom skaping og mottaking av kunst som to sider av same sak, der både det kognitive og det emosjonelle spelar med.

Artiklane handlar om korleis meining blir skapt på ulike vis, gjennom utforsking og kombinasjon av musikk, litteratur, lyd, musikkterapi og andre praksisar, som teater og pilegrimsvandring. Felles for artiklane er verdsettinga av det å lytte, leike, prøve ut, kombinere, søke og skape som aktive subjekt i ein utvida musikalsk og litterær forstand. Ein motsats til dette vil vere å leggje vekt på strenge estetiske dommar, der prestasjonsangst og redsle for ikkje å strekkje til vil prege møtet med song og musikk. I artikkelen til Oltedal er det nettopp dette som får merksemd, der Magnar sin unike veremåte på underleg vis får eit bygdekor til å utøve og verdsette eit atonalt estetisk uttrykk. Kanskje vi her kan sjå ein emosjonell smitteeffekt frå Magnar sjølv?

Den kulturelle og musikalske praksisen – i vid tyding – utgjer ei umisteleg kommunikasjonsform kjenneteikna av fellesskap, samkjensle, kreativitet og særeigne estetiske uttrykk. Den meininga som blir til i mellomromma, på tvers av etablerte rammer, kan gi den einskilde nye perspektiv på seg sjølv og på personleg vekst. Dette kan skje gjennom fagoverskridande og tverrestetiske tilnærmingar – i relasjonen mellom musikk og tekst, tekst og lesar, komposisjon og utøvar, musikk og lyttar, musikkoppleving og musikkterapeut – i ein lyttande og skapande prosess. I kunsten til Magnar Åm ligg det ein invitasjon til ein slik dialogisk, meiningsskapande og sjølvutviklande prosess. Det gjer det også i artiklane og essaya i denne boka.

Litteratur

Aglen, K. (2017). Stilla og ropet. https://forfatternesklimaaksjon.no/kaisa-aglen-stilla-og-ropet/

Ahvenniemi, R. S. (2020). Composition of vocal music. Against primacy of content. *Studia Musicologica Norvegica, 46* (1), s. 9–24. https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2020-01-03

Andersen, P. T. (2008). *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Kunnskapsforlaget.

Barthes, R. (1977). The grain of the voice. I *Image – Music – Text* (S. Heath, Red. & Overs.) (s. 179–189). Hill & Wang.

Barthes, R. (1985). Music – Voice – Language. I *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation* (R. Howard, Overs.). University of California Press.
Benson, S. (2006). *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*. Ashgate.
Brown, C. S. (1948). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. University of Georgia Press.
Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press.
Cohen, L. (1992). Anthem [Song]. Frå *The Future*. Columbia Records.
Damásio, A. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. Harper Perennial.
Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. MIT Press.
Fosse, J. (1996). *Nokon kjem til å komme*. Samlaget.
Jacobsen, R. (1965). Stillheten efterpå. I *Stillheten efterpå*. Gyldendal.
Juslin, P. N. (2019). *Musical emotions explained.* Oxford University Press.
Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral Brain Science*, *31* (5). 559–75 . https://doi:10.1017/S0140525X08005293
Kramer, L. (2014). On Voice: An Introduction. I W. Bernhard & L. Kramer (Red.), *On Voice*. Rodopi.
Kraut, R. (2018). Aristotle's Ethics. I E. N. Zalta (Red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/
Lundqvist, L.-O., Carlsson, F., Hilmersson, P. & Juslin, P. N. (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music*. *37*(1), 61–90 . https://doi:10.1177/0305735607086048
Neple, A. (2018). *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap*. Gyldendal.
Nussbaum, M. (2001). *Upheavals of thought. The intelligence of emotions.* Cambridge University Press.
Oatley, K. (1992). *Best laid schemes: The psychology of the emotions.* Cambridge University Press.
Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography* (2. utg.). Sage Publications.
Prieto, E. (2002). *Listening in: Music, mind, and the modernist narrative*. University of Nebraska Press.
Rancière, J. (1988). *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature.* Hachette Littératures.
Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique.* La Fabrique éditions.
Rancière, J. (2009). *Politique de la littérature*. Éditions Galilée.

Schaathun, A. (2009, september 23). Reisen innover tar tid. *Ballade*. https://www.ballade.no/kunstmusikk/reisen-innover-tar-tid/

Scher, S. P. (2004). Essays on literature and music. I W.Bernhart & W.Wolf (Red.), *Essays on literature and music (1967–2004)*. Rodopi.

Smith, H. (2016). *The contemporary literature-music relationship*. Routledge.

Solstad, D. (1993). *Ellevte roman, bok atten*. Oktober.

Tellmann, V. (2017). *Musikalitet i teorien: om relasjonen mellom musikk og språk*. Ph.d.- avhandling, Universitetet i Bergen.

Vesaas, T. (1957). *Fuglane*. Gyldendal.

Vaage, L. A. (2010). Stille musikk. I *Forfattarforelesingane* (s. 201–214). Norsk Forfattarsentrum.

Vaage, L. A. (2012). *Syngja*. Oktober.

Vaage, L. A. (2016). *Sorg og song*. Oktober.

Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Rodopi.

Wolf, W. & Bernhart, W. (Red.) (2016). *Silence and absence in literature and music*. Rodopi.

Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyngd. Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 126–131). Cappelen Damm Akademisk.

I. DEN STILLE STEMMA

KAPITTEL 2

Stilla i musikk og litteratur[1]

Lars Amund Vaage og Geir Hjorthol

The following text presents a dialogue between author Lars Amund Vaage and professor of Nordic literature Geir Hjorthol. Both are also musicians, and here they discuss the theme of silence in music and literature with particular focus on silence as a connecting link or junction between literature and music, as well as its role in expressing the non-verbal and unverbalized. The latter is a central theme in Vaage's novel *Syngja* (*Sing*) (2012), in which he portrays the relationship between a father and his severely autistic daughter and an absence of verbal language that they both, in strange ways, seem to have in common. Vaage has also reflected over relationships between language, music and muteness in the long essay *Sorg og song* (*Sorrow and Song*) (2016). The dialogue below draws on Rancière's proposal that 'the music of literature' is connected to an aesthetic regime in modern literature, in which there is focus on text and form in a different way than previously. Paradoxically, the music of literature springs from muteness at the intersection of textual speech and experience.*

GH:

Kanskje vi skal starte med å seie litt om oss sjølve, og om samarbeidet vi har hatt gjennom åra, for å gi litt bakgrunn for samtalen vår. I utgangspunktet er det jo ikkje den same bakgrunnen. Du er skjønnlitterær forfattar, med ein stor, særmerkt og prisløna forfattarskap bak deg sidan debuten i 1979. Eitt av kjenneteikna ved bøkene dine er den sentrale rolla som musikk har spelt både i innhald og form. Titlar som *Rubato* (1996), *Tangentane* (2005), *Syngja* (2012), *Sorg og song* (2016) og *Den vesle pianisten* (2017) er i seg sjølv klare indikasjonar på dette. Samtidig er du

Sitering av denne artikkelen: Vaage, L.A. og Hjorthol, G. (2022). Stilla i musikk og litteratur. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 43–58). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

1 Første versjon av denne samtalen vart framført under nettverksseminar i forskargruppa for litteratur og musikk (HVO) på Solstrand Hotell & Bad i Os 14.–16. oktober 2020.

musikar, og spelar kvar dag, om ikkje så veldig ofte offentleg, men musikken er tydelegvis viktig for deg både direkte og indirekte.

Eg for min del underviser og forskar i nordisk litteratur ved Høgskulen i Volda. I begge funksjonane har eg arbeidd mykje med forfattarskapen din og publisert artiklar om *Den raude staden*, *Kunsten å gå*, om poetikken din, og no sist om rytmen i *Rubato*. Det er det eine møtepunktet mellom oss. Men som deg er eg også musikar, ikkje innanfor det klassiske, men med hang til det improvisatoriske, og vi har hatt fleire poesikonsertar saman gjennom åra. I 2019 gav vi ut albumet *Den raude staden*, der du les tekstar frå diktboka di med same tittel, og med musikk av Andreas Barth og meg.[2]

I essayboka *Sorg og song* kjem du fleire gonger tilbake til *stilla* som ein viktig del, ikkje berre av musikken, men også den litterære teksten. Kva er det med denne stilla? På kva måte kan dette omgrepet vere ein inngang til å forstå sambandet mellom litteratur og musikk betre?

LAV:
Både du og eg har brukt orda *stille musikk* om den musikken som finst i litteraturen og spesielt romanen. Men finst denne stille musikken? Kan musikk vera stille? Boka er stille, der ho ligg på bordet, lukka. Musikken i henne må vera noko som oppstår under lesinga, som ei førestilling om musikk, eller noko som var der under skrivinga, som ei kjensle av eit slektskap med musikken.

Går me til den verkelege musikken, fyller han rommet med lyd, men det finst også stille der. Då tenkjer eg ikkje berre på John Cages *4.33*, men på stilla som del av musikalsk komposisjon og musisering. Å telja pausane var eit råd eg stundom fekk av pianolæraren min, betre tykkjer eg no det er å kjenna på pausane, oppleva dei, så å seia spela seg fram til kor lange dei skal vera, slik at det som kling, får det rette rommet, den etterklangen og ettertanken det skal ha. Dei store og små pausane, dei ørsmå pusteromma mellom frasane, pausane mellom tonane når ein spelar stakkato, alt dette gjer at ei tolking lever og pustar. Eg har tidlegare argumentert for

2 Lenke til *Den raude staden*: https://promo.theorchard.com/uwp81osNR9Ey4Wf5TkHP?skin=light

at det finst ein stille musikk inne i den musikken som kling. Opplevinga av musikk, førestillinga om musikken slik denne formar seg i tilhøyraren, er like stille som den stille musikken i romanen, men han er der vel, er han ikkje? Tilhøyraren overtek musikken frå komponisten og utøvaren og gjer han til sin, stille. Tilhøyraren er stille, og opplevinga, og livet etter opplevinga, er stille.

Ei større stille oppstod i meg då eg stod ved Bachs grav i Thomaskyrkja i Leipzig. Også Bach måtte tagna, slik me alle skal. Døden er den endelege stilla, men det finst eit anna tap, mindre endeleg, med musikaren som kan stilna, songaren som mistar stemma, pianisten som taper trua, og ikkje arbeider meir for å meistra instrumentet. Denne slags stille er omvendinga av trongen me har til musikk. Så sterk som trongen er, så tungt er tapet av musikken. Pianisten Paul Wittgenstein mista høgra armen i krigen. Stille låg armen hans att på slagmarka. Men Wittgenstein spela vidare med venstre, og han kroppsleggjer såleis ei von hos menneska: songen som ikkje skal døy.

Dette eksistensielle perspektivet, musikken som livsutfalding og feiring av dei spirande kreftene, gjeld i stor grad også for litteraturen. Ein forfattar sluttar ikkje å skriva midt i livet utan at det finst eit element av tragedie i at han legg pennen ned. I alle fall er det slik dei fleste av oss vil oppleva det. Me opnar munnen, som diktarar, me seier fram, skriv fram vår tekst, og idet me gjer det, er me på livets side, på utfaldingas side, me lagar eit byggverk, eit fundament som andre kan stå på, halda seg i, byggja vidare på. Å slutta med dette er å døy litt.

Det potente med stilla i musikken kjem til ein viss grad av denne potensielle tragedien, at songen kan tagna, musikken stilna, men nei, der går han vidare, me ser at det finst håp, ei framtid.

Dynamikken mellom lyd og stille finn me ikkje att i litteraturen. Litteraturen, som skrift, er berre stille. Ja, bestemor mi lea på leppene og kviskra når ho las, og høgtlesing har kanskje eit nærare slektskap med musikken enn den tagale teksten. Men er høgtlesing musikk? Teikna på papiret framkallar ordbilete i lesaren, ikkje eingong uttalte, og alt etter korleis desse ordbileta er organiserte, og kor sterkt dei minner lesaren om språklydane, slik dei kunne ha vore uttala, kan kanskje eit element av musikk oppstå, i alle fall strukturar som minner om musikk.

Men når det gjeld tekstens musikk, føregår alt, rytme, melodi, kontrastar, pausar, på det indre, tenkte, opplevde planet, og ikkje noko av denne eventuelle musikken er festa til lydbølgjer i luft.

I min kunstnariske praksis har eg likevel funne ut at litteratur og musikk er det same. I alle år har eg vore musikar, om enn amatør, på sida av skriveverksemda, eg har spela kvar dag, og no, etter alle desse åra, lyt eg sanna at slektskapet er nært mellom dei to verksemdene. Eg har ikkje tenkt meg fram til dette, eg veit ikkje eingong om eg kan skildra korleis dette heng saman, det er meir ei kjensle som har vakse fram. Eg skriv og spelar, og for meg er det eitt og det same. Eg spelar mine musikkstykke, og så skriv eg tekstane som om dei var framføringar, ikkje stykkevis og delt, ikkje langsamt og nølande, men eg hamrar dei fram som om det var ved pianoet, så fort som tanken kan bera meg, og når så dette er gjort, ofte til ein viss grad utan plan, er teksten ferdig.

GH:
Ja, når vi snakkar om litteratur og musikk som nærskylde kunstartar, og endåtil om litteraturens musikk, så ligg det nok ei aldri så lita tilsniking i det. Musikk er lyd – tonar og rytmar som kling i rommet. Rett nok er musikken basert på ei form for skrift, og han utgjer eit språk i seg sjølv, men realisert blir han først gjennom ei framføring, der han kan klinge ut og takast inn av ein tilhøyrar. Musikk er lyd. Det er ikkje den litterære teksten. Han er, som du nettopp var inne på, stille – per definisjon – heilt til han eventuelt blir lesen høgt. Men dét er ingen føresetnad for at han skal bli realisert som kunstverk, slik musikken er det. Litteraturen blir tileigna stilt, sjølv om bestemor di kviskra orda medan ho las …

Like fullt snakkar vi om «litteraturens musikk», og viser då gjerne til tekstens – særleg diktets – klangeffektar og rytme. Det er som regel dette ein tenkjer på når ein snakkar om «tekstens musikalitet». Då er vi på mikroplanet. Men ein kan også sjå likskapar mellom romanens struktur og musikkens former på makroplanet, i form av tempovariasjonar, repetisjonar, leiemotiv, pausar og meir til. Men også her brukar vi eit metaspråk med metaforar henta frå musikken.

Like fullt, og trass i desse meir og mindre opplagde analogiane: Teksten er ikkje musikk i seg sjølv – så lenge han manglar lyd. Men den klingande

musikken på si side kan også seiast å vere stum – nettopp ved at han manglar verbalspråkets ord og omgrep, og dermed direkte referansar til ein bestemt realitet. Uttrykksformene er slik sett ulike. Og her kunne vi avslutta og gått kvar til vårt, komponert og spela, eller skrive og lese, i kvar våre sfærar. Og det finst nok også dei som meiner at dét ville vere det beste, i staden for å rote saman det som ikkje høyrer i hop …

Når ein ikkje kjenner seg heilt vel med ein slik estetisk puritanisme og segregasjon, og jamvel har funne grunn til å etablere ei forskingsgruppe for litteratur og musikk, er det sjølvsagt fordi vi har ei kjensle av at det *finst* ein slektskap mellom dei to kunstartane, eit slags fellesspråk som går på tvers av måtane litteraturen og musikken uttrykkjer seg på.

Dersom dette stemmer, må det vere noko anna enn litteraturens fråvær av lyd og musikkens fråvær av ord som ligg til grunn for slektskapen. Som eit første steg for å få eit grep på kva dette dreiar seg om, trur eg vi må fjerne oss frå absoluttane og innsjå at stilla ikkje berre er fråvær av lyd. Stilla står alltid i eit komplementært forhold til noko som ikkje er stille, til lyden, i det minste potensielt. Musikkens pausar gir inga meining om vi ser dei isolert, lausrivne frå tonane som omgir dei, like lite som *tekstlege* pausar (hola i forteljinga, dei ufortalde delane av historia) gir meining i seg sjølv. Er det ikkje nettopp *spenningsforholdet* mellom lyd/utseiing og stille som skaper meining? Ok, vi har John Cages *4.33*, men også stilla i dét verket står i motsetning til noko. Stykket bryt forventningane om kva musikk er, gjennom eit demonstrativt fråvær, ei stille som potensielt set i gang noko hos lyttaren.

Men er det ikkje noko liknande som skjer også i tileigninga av den litterære teksten? Det er greitt at teksten i seg sjølv ikkje lagar lyd, men han er laga av språk, som i sitt grunnlag er knytt til menneskestemma, som i sitt grunnlag er lydleg og høyrbar. Det er ikkje utan grunn at vi snakkar om tekstens *stemme*, sjølv om det finst litteraturforskarar som meiner at dette er eit fantasifoster: Å snakke om «forteljar» i ein roman er ein konstruksjon som ein burde kvitte seg med, for teksten er skrift, og dermed stille. Javel, seier eg då; det *er* skilnad på skrift og tale, og i ein tekst er det nok skrifta som er primær, men skrifta er både prinsipielt og i sitt grunnlag forbunden med talespråket. Derfor kan vi førestille oss ei stemme som lyder. Og kva er gale med at lesaren tar i bruk fantasien

under lesinga? Korleis skulle elles teksten få liv? Og minner ikkje dette om det du seier om lyttarens forhold til musikk, at ein *stille musikk* kan klinge inne i lyttaren etter at framføringa eller avspelinga er slutt? Igjen ser vi korleis lyd og stille føreset kvarandre.

Kunst og fantasi er nær forbundne storleikar, og både skaparens og mottakarens fantasi spring ut av spenningsforholdet mellom uttrykk og stille, ikkje kvart element isolert. Dette inneber også at musikkens og tekstens pausar – kalkulerte mellomrom utan tonar eller ord – ikkje er den einaste sida ved stilla i desse kunstartane. Fenomenet stikk djupare.

Den franske filosofen Jacques Rancière, som har vore opptatt politikk og estetikk som to sider av same sak, skil mellom tre ulike estetiske regime: det *etiske*, det *representative* og det *estetiske*.[3] Det sistnemnde er Rancières namn på kunsten i det moderne samfunnet. Her blir språket og forma sett som primær, ikkje innhaldet, og dermed får det ein heilt annan funksjon enn i det representative regimet, der historia og det referensielle er det sentrale.[4]

Ein av dei tidlege representantane for det estetiske regimet var Gustave Flaubert. Eit sentralt poeng for han var at den litterære kunstens sanning ligg i forma, nærmare bestemt i *stilen*, ikkje i innhaldet. For Flaubert er stilen «absolutt» og utgjer ein eigen måte å sjå og sanse på. Skrifta er stadig referensiell, ho fortel ei historie og viser til ei verd, men *måten* historia blir fortald på, er viktigare enn historia sjølv. Om historia er aldri så banal, kan stilen løfte teksten opp til eit anna nivå og gjere han til musikk. Det er ein musikk som ikkje primært ligg i den klangfulle, rytmisk velformulerte setninga, men i spenninga mellom den klassiske framgangsmåten med ei dramatisk handling, slik ein kjenner det frå det representative systemet, og det som løyser det opp.

Kjernen i det estetiske regimet ligg i idéen om ein «stum» musikk som oppstår i koplinga mellom den stilistisk medvitne tekstens antirepresentative einskilddelar og «talens ordinære plattheit», slik vi møter han i det

---

3 Jacques Rancière: *La parole muette. Les contradictions de la littérature* [Den stumme talen. Litteraturens motseiingar]. Paris: Hachette 1989.

4 For Rancière er ikkje dette først og fremst periodenemningar knytte til ei utviklingshistorie, der det eine regimet avløyser det neste, men namn på ulike måtar å forstå og snakke om kunsten på, men som framleis er til stades og inngår i eit motsetningsforhold til kvarandre.

referensielle språket, eller i dei oppstylta trivialitetane til Emma Bovary i *Fru Bovary*, Flauberts mest kjende roman. For Flaubert, slik Rancière les han, ligg altså den litterære musikken ikkje primært i det velklingande språket, men i *spenninga* mellom form og referensialitet. I den «absolutte stilen» forsvinn den representative logikken, men når «boka om ingenting» (som er Flauberts uttrykk) blir til musikk, blir denne «forsvinninga umerkeleg». *Når teksten blir til musikk, blir han stum.* Då talar teksten utan å tale. Men nettopp slik kan det verkelege vende tilbake, ikkje som klare bodskapar om verda, men som litterær musikk. Tanken synest å vere at det nettopp er stumleiken og togna som gjer det mogleg å høyre noko anna i teksten enn referansane til ei konkret røynd. Er dette ein tenkjemåte som du kan kjenne deg att i?

LAV:
Ja, eg kjenner meg igjen i Flaubert på den måten at eg òg er opptatt av litterær form. Eg er opptatt av forma i ei tid som ikkje synest å bry seg om henne. Røyndomslitteraturen vil helst oppheva skiljet mellom litteratur og røyndom, noko som eg trudde me hadde avvist for fleire generasjonar sidan. Røyndomslitteraturen er litteratur- og kunstfiendtleg i og med at det heilage gyset ved denne litteraturen ligg i sjølve brutaliteten i utleveringa, det er dette som interesserer og ikkje estetikken. Estetikken har vorte, også i litteraturkritikken, eit skjellsord. Estetikken er tom, heiter det, uvesentleg, formeksperimentet er livsfjernt, sært. Å vera opptatt av forma høver elles dårleg saman med dei kommersielle omsyna, der alt skal vera gjenkjenneleg, alt skal vera som før. Ein skal få toggen mat, spytta ut på fatet.

Me kan godt seia at i ein roman har me innhaldet og forma, og så har me innhaldet i forma. Forma svarar då eit stykke på veg til dei musikalske elementa, musikken i teksten, og innhaldet er innhaldet i denne musikken. Me kan såleis godt snakka om det referensielle innhaldet og det musikalske innhaldet.

Det har vore snakka mykje om stilen og musikken i *Madame Bovary* gjennom åra. Det er sikkert at Flaubert sjølv var særs opptatt av dette og la mykje tid og arbeid ned i å forma setningane slik at språkestetikken kom dit han ville. Han var ingen hurtigskrivar, slik eg meir og meir har

blitt. Ein kan seia at medan Flauberts metode nærma seg den strevande og hardt arbeidande komponisten, bøygd over detaljane, er mitt skrivearbeid meir i slekt med utøvaren, der tolkinga, framføringa, skrivinga lyt gå sin gang, i tempo, og det får bera eller bresta, og det som kjem, kjem i augneblinken, intuitivt, og er ikkje fila på i det endelause som hos Flaubert.

Språket i *Madame Bovary* er ikkje berre oppstylta, det er også nedpå og detaljprega. Det ikkje-emosjonelle, presise, matter-of-fact-aktige språket synest å vera idealet. Så er Flaubert også rekna, saman med Balzac, som far til den realistiske romanen i Frankrike. Korleis skal me skjøna dette med å vera nedpå kvardagen i eit ikkje-emosjonelt språk og samstundes skriva musikalsk? Det er interessant at ein kan kjenna att musikken i *Madame Bovary* (sjølv om eg berre har lese boka på engelsk), men kva denne musikken er, korleis han verkar, kva han gjer med oss, er mykje vanskelegare å seia. Ja, kva er det, dette språkmusikalske som me kan oppleva, men ikkje heilt greier å definera?

Eg synest du er inne på noko viktig når du skildrar korleis den skriftlege litteraturen står i gjeld til talemålet. Me gjer nok rett i å rekna talespråket som det primære, særleg dersom me skal sjå temaet vårt i eit biologisk, evolusjonært lys. Korleis har språk utvikla seg, korleis har musikk utvikla seg, korleis har skrift utvikla seg?

Skriftspråk står i gjeld til talespråk, men det tyder ikkje at skriftspråk er mindre viktig eller verdfullt enn talespråk. Tekst har andre potensial enn tale, det at skrifta, det ein alt har skrive, støttar minnet, gjer at ein kan utvikla andre og meir djuptgåande tekstlege strategiar enn det som var tilfellet i den munnlege litteraturen.

Det har vorte hevda at menneska kunne syngja før dei kunne tala. Eg veit ikkje om dette stemmer, men eg har lang røynsle med å spela musikk for dotter mi som er psykisk utviklingshemma autist. Ho skjønar lite verbalt språk, men det musikalske språket forstår ho særs godt. Også (det har me sett i det siste, ho er vorte 42 år gammal) når ho lyttar til ganske avansert musikk, til dømes Radka Toneff. Ho lytta intenst på Toneff, her ein dag, og var gråten nær då det kom ein melankolsk låt. Er det slik, kanskje, at det musikalske språket er lettare å tyda enn det verbale? Det kan verka slik. Det er meir umiddelbart, treng ikkje omgrepa for å gjera

verknaden sin. Og det er nett omgrepa autisten ikkje kan handsama eller setja namn på.

Kva er musikk? Eg veit ikkje korleis musikk kan definerast, det finst sikkert mange freistnader på å sirkla fenomenet inn. Men det gåtefulle med musikken er der i alle fall. Kva som skjer ved lyttinga, er ikkje lett å skildra eller forklara. Musikken, omgrepslaus, er også innfløkt i sin verknad på oss.

Hjernen er stille, alt som skjer der, skjer utan lyd, lyden blir mottatt der og får sine tydingar etter mønster me ikkje greier å følgja. Flyttar me merksemda inn i hjernen, vert skiljet mellom lyd og stille oppheva. Teikna på boksida vert omdanna til lyd i hjernen og endar opp på same stad der talen får si tyding. Det kan godt henda.

I det siste har eg tenkt at musikk er noko vidare og meir allmennmenneskeleg enn det me til vanleg brukar ordet på, noko meir enn det som kling og kryp inn i øyra. Og at det språkmusikalske ikkje berre høyrer til i litteraturen og blant språkestetar som Gustave Flaubert, men at musikk i ei slik vid tyding er til stades i mange fenomen blant menneska, i arbeid, idrett, elskov, og altså ikkje minst i språk. Lydane, rytmen, klangen, og evna vår til å tyda slike fenomen og setja dei inn i ein menneskeleg samanheng, er kanskje heilt naudsynlege delar av språk og språkforståing. Me skjønar språket på grunn av at musikken bur i språket, og musikk er kanskje det mest grunnleggjande med språk. Daglegtalen er kanskje meir musikalsk interessant enn me har tenkt på, samtalane våre står i større gjeld til det musikalske enn me trur.

Dersom det er slik, vert det endå tristare å tenkja på innsnevringa av språk som går føre seg på mange samfunnsområde. Språk vert sett på som nærast eit middel til å føra over eit meiningsinnhald frå den eine til den andre, og klangen, stilen, rytmen tyder ingen ting, vert ikkje sett, vert ikkje dyrka, vert kanskje heller oppfatta som noko vondt og vanskeleg.

GH:

Eg trur vi er inne på noko heilt sentralt når det gjeld forholdet mellom verbalspråk og musikk. Musikken har i utgangspunktet ingen ord som peikar direkte mot ein konkret realitet. Dette trur eg heng saman med det paradokset du var inne på i starten, at også den klingande musikken

har ei stille i seg. Musikkens måte å referere på er meir indirekte, antydande, assosiasjonsskapande. Kanskje vi kan vri litt på Wittgenstein her: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man spielen*. Difor er musikken i stor grad overlaten til den aktive mottakaren for å kunne bli assosiert med ein røyndom.

Det er ingen tvil om at musikkens språk og verbalspråket er ulike. Men kva slags verbalspråk snakkar vi om i samband med litteratur? Du nemnde den såkalla røyndomslitteraturen, som ynskjer å bryte ned skiljet mellom fiksjon og røyndom, som om det skulle vere mogleg. Eit fåfengt mål, spør du meg. Dette har litteraturkritikken vore lite opptatt av. Ligg det ikkje ein grunnleggande fiksjon i botnen av alt vi tenkjer og skriv? Vi kan ikkje gripe tinga, den objektive røyndomen, direkte med ord. På eitt eller anna punkt tagnar språket: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*. Dette såg Wittgenstein, og dette skjønar forfattaren, om han ikkje har kjøpt røyndomslitteratur-ideologien med hud og hår. Er det ikkje nettopp kampen med det uregjerlege og motsetningsfulle ved språket som er noko av drivkrafta i og vitsen med den litterære skrifta? Dessutan spelar mottakaren ei viktig rolle også her – både når det gjeld koplinga mellom tekst og røyndom og mellom tekst og musikk. Ikkje alle lesarar les, og høyrer, det same, heldigvis, sjølv om også mottakinga vår av kunst er forma av det vi har lært og røynt.

Språket gjer motstand, meininga glepp unna, men nettopp derfor må det skrivast, utan illusjon om at tinga lar seg gripe direkte med ord, men med eit håp om å nærme seg ei forståing. Slik kan ein sjå stilla som utgangspunktet for den skapande prosessen. Og er det eigentleg så stor skilnad på det litterære og det musikalske språket her? Er ikkje trongen etter å skape nokså lik for forfattaren og komponisten, eller musikaren, når det kjem til stykket? Kan vi seie at det er *stilla* det til sjuande og sist handlar om, også når teksten handlar om noko gjenkjenneleg i verda? Eller når musikken kling på sitt mest kraftfulle? Er det rett og slett *stilla* som er startpunktet både i den litterære og den musikalske skapinga?

No finst det ulike former for stille. Du nemnde dottera di, som manglar det vi vanlegvis forstår med språk. Like fullt er ho i stand til å glede seg over og bli berørt av musikk. Orda seier henne ikkje noko, men musikken forstår ho. Dette skildrar du også i *Syngja*, og i essayboka *Sorg og song*, der

du også skriv om det å skrive, og særleg prosessen fram mot det punktet i forfattarlivet ditt der du endeleg blei i stand til å skrive om autismen, bryte stilla så å seie. No handlar ikkje *Syngja* berre om autisme, eller om vilkåra for foreldre med eit sterkt funksjonshemma barn, sjølv om det var dette som fekk mest merksemd av litteraturkritikken. Det meldarane *ikkje* såg, var at *Syngja* ikkje berre var eit stykke «engasjert litteratur», men ein kunstnarroman, der språkløysa ikkje berre handla om barnet, men om forfattar-farens eigen «autisme» – i møtet med hjelpeapparatet. Nettopp dette doble ved *Syngja*, forsøket på å skrive eit erfaringsbasert engasjement saman med ein kunsttematikk, begge basert på eigne røynsler, var for meg det originale og sterke med denne romanen. Og her kjem vi tilbake til spørsmålet om drivkrafta i kunsten: togna, fråværet av språk som føresetnad for eit anna språk.

Den litterære forma er viktig for deg, seier du, og musikken ligg i forma og uttrykksmåten, også i daglegspråket faktisk. Eg trur du har rett, men eg trur også at musikken ligg i «innhaldet», om enn på ein annan måte enn det som er røyndomslitteraturens premiss: at det verkelege kan gripast i språket direkte. Eg tenkjer meg at musikken, både som klingande musikk og litterær musikk, kan forståast som delar av eit fellesspråk som begge har grunnlag i stilla: ei stille som handlar om *fråværet* av eit språk som kan gripe røynda direkte. Både i livet vårt og i kunsten sirklar vi rundt dette språklause tomrommet, som ifølgje psykoanalysen er det paradoksale grunnlaget for subjektiviteten vår. Men fråværet står også i eit komplementært forhold til håpet om nærvær. Vi held fram med å uttrykkje oss, i dagleglivet, i litteraturen og i musikken, i våre forsøk på å bryte stilla, finne eit slags svar. Kanskje det er her litteraturens musikk oppstår – i ei søking etter meining som tvingar fram eit *anna* språk enn det reint referensielle (som sjeldan er reint), eit motsetningsfullt språk som stadig har stilla i seg?

LAV:

Handlar trongen til å skapa først og fremst om stilla, spør du. Eg ser at du definerer stilla som fråværet av språk, og det å bryta stilla, det å fylla henne, forklara det me ikkje skjønar, er noko av det som driv oss. Eg synest dette er særs interessant. Og den stilla me talar om her, er noko

anna, kanskje, enn den stilla me har snakka om før, som er inst i musikk- eller litteraturopplevinga. Eller er det same stilla? Stilla er stilla, kan ein koma til å tenkja. Tomrommet er tomrommet. Korleis skal me skildra det? Er det her Wittgenstein teier?

Er det faglitteratur eller skjønnlitteratur det du og eg driv med i denne dialogen? Eg veit ikkje korleis du kjenner det, men for meg er det nok mest skjønnlitteratur. Eg må vedgå at det berre har blitt slik. Faglitteratur tenkte eg visst på då me tok til med skrivinga, men så sklei eg ut i det skjønne. Det er jo det eg kan og kanskje også helst vil. Eg har litt røynsle med fagskrift, og ikkje minst i essayet *Sorg og song*. For meg ser det ut som om ein må tenkja meir i faglitteraturen. Ein må vera meir stringent, byggja slutningsrekkjene logisk opp, fara tankebanane til endes. Dette er stort og viktig arbeid som det er trong for, men i skjønnlitteraturen får refleksjonen og den omgrepsmessige dynamikken ein annan plass. Ein treng tenkinga, ikkje minst i prosadikting, romanen krev refleksjon, skal det verta sving på sakene, men han treng òg innfallet og brotet. Mykje kan ein lata stå i ein roman, utan at ein skjønar det. Ser det rett og viktig ut, får det vera med til trykkeriet. Slik har eg kjent det med desse epistlane mine òg. Og samspelet mellom mine og dine innlegg. Eg merkar at eg slepper taket i dette med å forklara lenger inn, djupare ned, og går meir etter det eg synest svingar, det som av grunnar eg ofte ikkje veit, fascinerer meg. Eg anar vekselverknader mellom delar av min eigen tekst og også mellom min og din tekst, eg kan ikkje alltid forklara kva desse verknadene er, men eg likar at dei er der, og det er nok ei eiga kjensle for den slags som skal til for å lata stå det som ein ikkje heilt veit kva tyder. Det kjem, får me tru, frå djupare lag i oss, undermedvitet.

For alt eg veit er dette skiljet mellom fag- og skjønnlitterær lite relevant. Kanskje har ikkje tenkinga ein meir vaklevoren plass i skjønnlitteratur enn faglitteratur. Kanskje spelar intuisjon og det spontane ein større rolle i faglitterær skriving enn me til vanleg tenkjer på. Var det Wittgenstein som sa at fiksjon er betre enn faglitteratur for fiksjonen er klar over sin fiksjonelle karakter, men det er ikkje faglitteraturen?

Det som er utanfor planen, kontrollen, logikken, eller kva ein kan kalla det, det kan vera stilla. Spranget mellom skrift som er styrt av ein uttenkt disposisjon og den skrifta som oppstår spontant, det tomrommet ein

svevar over når ein slepper taket i det ein kan forklara, det er stilla. Alt tomt er stilt, er det ikkje? I denne overskridande delen av skjønnlitteraturen, i det som kjem frå djupet av forfattarens sjølv, frå det ukjende i han, der finst det kanskje, det som Wittgenstein ikkje kan tala om. Litteraturen kan tala om det som ikkje kan talast om. *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben*.

Det er kanskje to nivå på fråværet du snakkar om. Det eine er fråværet av språk som kan dekka dei menneskelege røynslene. Det andre er fråværet av kontakt med det inste i oss sjølve, det me anar, men ikkje kan utseia. Det å vera skjønnlitterær forfattar kan vera å prøva å nå dette, å strekkja seg, slik eg har skrive det i *Sorg og song*, inn i det språklause. Eg og autisten strekkjer oss då i kvar vår retning, eg strekkjer meg frå språket og inn i det språklause, ho vil ut av det språklause, inn i språket, den symbolske orden.

Autisme smittar, slik har eg sagt det i essayet mitt. Med det tenkjer eg på spørsmålet om korleis ein skal snakka og skriva om eit menneske med infantil autisme. Ei grov oppsummering av røynslene mine på feltet er slik: Om sine normale born snakkar ein vanleg kvardagsspråk, foreldrespråk, kanskje slik ein har blitt snakka til sjølv ein gong av foreldre, besteforeldre, ein omsorgsperson. Kjærleiken kan liggja i dette språket, ikkje i berre i orda, men empatien kan bu under og mellom orda. Ein pludrar, ein tøysar, ein godsnakkar, ein leikar, ein syng. Har ein eit barn med autisme, lyt ein gløyma dette språket og tileigna seg fagspråket. Det er fagfolka ein snakkar med om barnet, og dei veit best og har det rette språket, vitskapleg, klårt. Fagfolka har, etter mi røynsle, definert korleis ein snakkar om barnet, far og mor prøver stotrande å læra seg dette slik at dei kan vera med i den viktige og kloke samtalen. Til barnet skal ein då, særleg i den åtferdsanalytiske tradisjonen, snakka på heilt bestemte, på førehand uttenkte måtar. Borte er det kvardagslege, det spontane, det nære. Borte er det språket far og mor kan med sjel og hjarta. Borte er morsmålet, kan ein seia.

Foreldra prøver å tileigna seg eit nytt språk, det faglege, men det lukkast berre eit stykke på veg. Dei vil læra det psykologiske og pedagogiske korrekte språket, for deira eige språk har mista relevansen. I denne klemma vert ein stum. Det autistiske barnet hjelper ikkje til, svarar ikkje,

ein veit ikkje kva det skjønar. Det å snakka til det autistiske barnet, få til ein samtale, gir ein fort opp, det kjem ein statisk monolog i staden. Språket som no omgir barnet, det nyoppdaga liksom-fagspråket, det som skulle forklara situasjonen, opna opp stilla, fylla tomrommet, det språket er for fattig til å senda meldingar til stilla.

Det ser ut for meg som om dette er ein parallell til noko ein kan oppleva ved skrivearbeid. Det er rett at det dreier seg om stilla, men for å etablera henne, minna om henne, visa verda at ho finst, stilla rundt det autistiske barnet, for å fortelja slik at ein kan bli forstått om barnet, må ein få snakka på det språket ein meistrar, på det ein har internalisert, inderleggjort. Ein må fortelja på det språket ein kan handtera utan å nøla eller leita. Ein far som snakkar «gebrokkent» fagspråk, kan berre koma med halvsanningar og demonstrerer ikkje stort anna enn redsla si for ikkje å bli sett på som ein dårleg far. Det lette, naturlege språket med røter i eigen barndom kan koma til, slik i forbifarten, og ta ein liten tur ned på djupet.

GH:

I løpet av samtalen vår har vi nærma oss ei forståing av stille som fråvær av språk, ikkje berre i musikken, men også i litteraturen, og kanskje kan dette vere ein mogleg inngangsportal til å sjå ein grunnleggande slektskap mellom kunstartane. Men er det då stilla *i* teksten og *i* musikken vi snakkar om, eller er det fråværet av språk og forståing som *føresetnad* for at den skapande prosessen skal kome i gang? Her trur eg det mest fruktbare er å tenkje prosess og resultat i samanheng, ikkje som årsak og verknad. I så fall må ein kunne tenkje seg at stilla blir verande i teksten eller musikken etter at skapingsprosessen er over. For lesaren og lyttaren kan meiningssøkinga halde fram.

Kva slags kunst er det som har som mål å seie alt? Og kva slags forsking er det som gjer krav på å ha sagt siste ord om ei sak? Det *er* sjølvsagt skilnad på kunstprosa og fagprosa, men det fine med forsking på litteratur og musikk, og på relasjonen mellom dei, er at problemstillingane og forskingsspørsmåla spring ut av objekta vi legg under lupa. Eller: Dei *bør* gjere det. Det finst nokon viktige vitskaplege og metodiske krav, men det

er ei grense for kor stor distansen mellom teori og forskingsobjekt kan bli før forskaren mistar objektet av syne.

Du er forfattar, men også musikar, og du har denne spesielle erfaringa som far til eit barn med autisme. I tillegg kjem sjølvsagt alle dei andre erfaringane du har samla deg gjennom åra. Dette ligg til grunn for det du seier, det du skriv, og for måten du skriv på. Du har nokon innsikter på dette feltet som er svært relevante, og som har vore opnande for samtalen vår. Eg er litteraturforskar og underviser, men eg er også musikar, av det improviserande slaget. Lenge tenkte eg at forsking og speling kom litt i vegen for kvarandre, men dette har eg etter kvart endra syn på. Eg har innsett at det å vere litteraturforskar og det å lage musikk handlar om noko av det same. Kanskje vi kan seie at det handlar om ei form for forsking i begge tilfelle, men med ulike middel.

Leiken med tonane har lært meg at all skaping er knytt til noko intuitivt, og at den skapande prosessen både i tekst og musikk handlar om å gå inn i eit slags tomrom, eit fråvær, og prøve å fylle det. Men dette kan lett misforståast: Eg snakkar ikkje om å fylle tomrommet igjen, seie «alt» om den aktuelle teksten, eller erstatte stilla med lyd. Noko av det vanskelegaste i improvisasjonsmusikk er ikkje å finne på noko å spele, men å våge å la det vere stille og slik invitere lyttaren inn i musikken. Av og til kan ein kjenne seg tom for idéar, men eg har lært meg at nettopp då skal ein vere på vakt. Då kan det dukke opp noko ein ikkje visste låg der og venta. Eg trur at all skaping, både den kunstnarlege og den vitskaplege, når ho er på sitt beste, handlar om å våge å nærme seg dette språklause, utan håp om å seie det siste ord, men heller prøve å gjere stilla synleg og høyrleg. Det kan høyrast smålåte ut, men er i røynda noko av det vanskelegaste som finst.

Litteratur

Hjorthol, G. (2012). Å gjenta fortida baklengs. Om Lars Amund Vaages *Kunsten å gå*. I H. Bramness & J. H. Thon (Red.), *Vaage. Ti lesninger i Lars Amund Vaages forfatterskap* (s. 105–138). Oktober.

Hjorthol, G. (2016). Den raude staden. Eit improvisert møte med Lars Amund Vaages dikt. I U. Langås & K. Sanders (Red.), *Litteratur inter artes. Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter* (s. 224–245). Portal forlag.

Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk. I *Norsk litterær* årbok 2020 (s. 167–197). Samlaget.
Hjorthol, G. (2021). Romanens rytme. Lars Amund Vaages *Rubato*. I *Skriftkultur 4* (s. 147–169). Cappelen Damm Akademisk.
Rancière, J. (1988). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures.
Vaage, L. A. (1996). *Rubato*. Oktober.
Vaage, L. A. (2005). *Tangentane*. Oktober.
Vaage, L. A. (2012). *Syngja*. Oktober.
Vaage, L. A. (2016). *Sorg og song*. Oktober.
Vaage, L. A. (2017). *Den vesle pianisten*. Oktober.
Vaage, L. A., Barth, A., Hjorthol, G. (2019). *Den raude staden* [CD]. Farmorhuset FMH1101.

KAPITTEL 3

Å lytte til romanens røyst: Dag Solstads *Ellevte roman, bok atten*

Geir Hjorthol

Summary: This article reflects upon various aspects of the novel's voice, as it is exemplified in Dag Solstad's *Ellevte roman, bok atten* (1992) [*Novel 11, Book 18* (2017)]. What is to be understood by this term, when we know that a text is made of written language, which in itself is silent? Who is it that is speaking in a written text? Can we listen to this talk in a meaningful way? The voice is fundamentally connected to the human subject, yet the subject is as ambiguous as the language. In *Ellevte roman* we can observe a double subjectivity, connected to the narrator and the main character. What does this mean for the way we listen? With a theoretical orientation in aesthetic philosophy (Nancy, Rancière), narratology (Genette) and psychoanalysis (Lacan, Žižek, Dolar), I demonstrate how Solstad's novel opens up a resonant space for both the speaker and the listener. In this space one can also experience the novel's silent music.

Keywords: Solstad, voice, silence, listening, resonance, repetition, music

Kan vi lytte til ein roman? I artikkelen «Det forferdelige savn» (1993), som vart publisert første gong i 1987, same år som *Roman 1987* kom ut, skriv Solstad om det saknet han kjenner på når han les meldingane av denne romanen: «Det åndeløse som jeg har gjort så mange bestrebelser på å la hver side gjennomstrømmes av blir redusert til et tråkig partipolitisk spørsmål, som man er for eller imot» (s. 59). Slik forsvinn «det romanmessige og unike ved en roman» ut av synsfeltet: «Det finnes et bestemt

Sitering av denne artikkelen: Hjorthol, G. (2022). Å lytte til romanens røyst: Dag Solstads *Ellevte roman, bok atten*. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 59–83). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

område, som er diktningens eget, og kanskje at man i den forbindelse kan snakke om «strupe», «stemme», «uttrykk» (s. 63):

> [D]et har noe med uttrykket å gjøre, hvor språket i seg sjøl spiller en viktig rolle. Det har med roman-språk å gjøre, som nok kan likne på andre språk, og som nok kan oversettes til sosiologiske, moralske, politiske, estetiske, psykologiske etc. etc. termer, men som likevel har en avgjørende rest tilbake, som er dens egen. En steilhet, i språket. Noe avklaret, uimottagelig for smiger. Noe helt upåvirkelig. «Strupe», sjøl hos en så forfinet forfatter som Proust. (s. 66)[1]

Det er liten tvil om at dette treffer noko sentralt ved romanane hans. I Solstads tekstar møter vi ei stemme som strevar med å finne dei rette orda til å gripe den gjenstridige røyndommen med. Så kan språket flyte friare ei stund, heilt til det støyter på ei ny hindring. Kan denne variasjonen koplast til Solstads val av ordet «strupe»? Som substantiv refererer det til fremre del av halsen, eit organ som er med og formar lyden til tale eller song. Som verb tyder det å 'klemme saman', 'kvele', altså nærmast det motsette. Men nettopp så motsetningsfull er Solstads skrift.

I 1992 gav han ut den første romanen i det som etter kvart har blitt ein trilogi, med den fiktive personen Bjørn Hansen som gjennomgangsfigur. Tittelen, *Ellevte roman, bok atten* (heretter *Ellevte roman*), viser til romanens numeriske plassering i forfattarskapen, men også til sjangeren. Dei to neste bøkene har titlar som liknar: *17. roman* (2009) og *Tredje, og siste, roman om Bjørn Hansen* (2019). Dei fleste trilogiar kjem ut i ubroten rekkefølgje, men slik er det ikkje i dette tilfellet. Mellom den første og den siste boka om Bjørn Hansen har Solstad gitt ut 14 bøker i ulike sjangrar: romanar, artikkelsamlingar og reportasjebøker frå fotball-VM (saman med Jon Michelet). På 1990-talet, etter utgivinga av *Ellevte roman*, kom *Genanse og verdighet* (1994), *Professor Andersens natt* (1996) og *T. Singer*

1 Proust skreiv ikkje berre eit stort og banebrytande romanverk om ein forfattars forsøk på å gripe attende til den tapte tida, men artiklar om litteratur og litteraturkritikk. I den posthumt utgitte artikkelsamlinga *Contre Sainte-Beuve* (1971 [1954]) poengterer han at forfattarens individuelle særpreg ikkje ligg i historia eller temaet, men i språket, i stemma bak orda, i dette vi ikkje heilt kan setje ord på, men som kjem til uttrykk som tekstens eigen song, *l'air de la chanson*, som er ein måte å puste på i språket (fransk *air* kan tyde både 'luft' og 'særpreg').

(1999), men også desse har klare tematiske og formelle fellestrekk med Bjørn Hansen-trilogien.

Historia i *Ellevte roman* kan samanfattast slik: Bjørn Hansen bur i Oslo saman med kona, Tina Korpi, og den vesle sonen deira på to år. Når Turid Lammers, som han har hatt eit utanomekteskapleg forhold til, flyttar frå Oslo til heimbyen Kongsberg, reiser han etter, i håp om at ho vil ta imot han. Det vil ho, og dei flyttar saman i den gamle villaen ho har arva. Etter ei tid seier han opp stillinga si i departementet i Oslo for å tiltre i ny stilling som kemner på Kongsberg. Det er sambuaren som har fått han til å søkje. Ho overtaler han også til å bli med i den lokale teaterforeininga. Her spelar han biroller i upretensiøse musikalar, men Bjørn Hansen har sterke litterære interesser og får det for seg at dei bør prøve seg på «et større løft», nemleg Ibsens *Vildanden*. Etter påtrykk frå Turid Lammers tek han på seg rolla som livsløgnaren Hjalmar Ekdal. Det går svært dårleg. Turid, derimot, briljerer som Gina Ekdal ved å gjere rolla komisk. Slik saboterer ho framsyninga, og Bjørn Hansens draum om eit kunstnarisk løft endar med fiasko. Etter dette svingar kurva for samlivet deira bratt nedover. Bjørn Hansen bryt opp på nytt og forlèt Turid Lammers. Han kjenner det umiddelbart som ei lette, men det er noko grunnleggande som stadig uroar han. Livet kjennest meir og meir meiningslaust. I eit desperat håp om å gjere noko med dette legg han ein plan, som vi førebels ikkje får konkretisert, i samarbeid med legen sin, den narkomane dr. Schiøtz.

Iverksetjinga av planen blir avbroten av at Peter Korpi Hansen, den no 20 år gamle sonen hans, som han har hatt lite kontakt med, kjem til Kongsberg for å utdanne seg til optikar. Han flyttar inn hos faren, som fort innser at eplet har falle svært langt frå stammen. Medan Bjørn Hansen er oppteken av litteratur og eksistens-filosofi (Kierkegaard), er dette ein ung mann som hyllar den postmoderne, kommersialiserte tida han lever i, med høg og betrevitande stemme. Med eit vink tilbake til *Irr! Grønt!* (1969) skriv Solstad: «Han hadde en sønn som hørte ungdommen til. Han hadde tilpasset seg sin egen generasjon, med all sin ung-het» (s. 71). Men Peter Korpi Hansen er ikkje berre ung og veltilpassa, han er også sosialt hjelpelaus, og derfor einsam.

Så, mot slutten av romanen, når sonen reiser heim til Narvik på ferie, gjennomfører Bjørn Hansen sin store plan. Han reiser til Vilnius på konferanse og kjem heim i rullestol, som «lam» etter ei oppdikta trafikkulykke. Men det går ikkje heilt som han hadde tenkt seg. Han hadde tenkt å halde fram som kemner, men han blir oppmoda av rådmannen om å tre tilbake. Dette aksepterer han. Og der forlèt vi han, som sjølvvald liksom-invalid i den moderne leilegheita si, med formiddagsbesøk på det lokale kjøpesenteret som dagens høgdepunkt ...

Kven talar i teksten?

Det er freistande å seie at den eigentlege hovudpersonen i ein Solstad-roman ikkje er hovudpersonen, men forteljaren, om det ikkje var for at forteljaren ikkje er ein person, korkje i eller utanfor teksten. Men forteljarstemma er tett forbunden med hovudpersonen og hans tankeverd, og dette gjeld uavhengig av om forteljaren talar i førsteperson eller omtalar hovudpersonen (og andre personar) i tredjeperson, som i *Ellevte roman*. Noko av det mest slåande når ein gir seg i kast med ein roman av Dag Solstad, er, som eg var inne på, den særprega forteljarstemma. Dermed kjem språket i framgrunnen som det mest sentrale ved romanen. Men språket er samtidig knytt til eit menneske som strevar med å forstå seg sjølv og det samfunnet som det ikkje finn seg til rette i. Språk og handling blir dermed to sider av same sak, eller tematikk, som for Solstad sin del dreier seg om subjektets (særleg den intellektuelles) posisjon i det seinmoderne samfunnet. Dette gjeld i høg grad også *Ellevte roman*.

Som så mange andre av romanane til Solstad handlar denne om *oppbrot*, om overgangen frå ein tilstand til ein annan – i dette tilfellet ikkje berre ein gong, men tre – og om refleksjonane rundt den livskjensla som ligg til grunn for oppbrotet. Slik lyder første avsnitt:

> Når denne beretning begynner, har Bjørn Hansen nettopp fylt 50 år og står på Kongsberg jernbanestasjon og venter på noen. Da er det fire år siden han flyttet fra Turid Lammers, som han hadde bodd sammen med i fjorten år, like fra det øyeblikk han ankom Kongsberg, som før den tid knapt eksisterte på kartet for ham. Nå bor han i en moderne leilighet i Kongsberg sentrum, bare

> et steinkast fra jernbanestasjonen. Da han ankom Kongsberg for atten år siden hadde han bare noen få personlige eiendeler, som klær og sko, samt kasser på kasser med bøker. Da han flyttet fra Lammers-villaen tok han også bare med seg personlige eiendeler, som klær og sko, samt kasser på kasser med bøker. Det var hans bagasje. Dostojevskij. Pusjkin. Thomas Mann. Céline. Borges. Tom Kristensen. Marquez. Proust. Singer. Heinrich Heine. Malreaux, Kafka, Kundera, Freud, Kierkegaard, Sartre, Camus, Butor. (s. 5)

Romanen byrjar altså ikkje med byrjinga, men *in medias res*, ein konkret situasjon «her og no»: den femti år gamle Bjørn Hansen som står på Kongsberg jernbanestasjon og «venter på noen». Verbet i presens skaper ein illusjon om nærvær i tid og rom. Slik kan opninga minne meir om lyrikk (med det implisitte «eg er her no» som kjenneteiknar denne sjangeren) enn om den temporale distansen vi kjenner frå den klassiske forteljinga («det var ein gong»). Jonathan Culler (2015) peikar på at noko av det som skil lyrikk frå prosa, er at lyrikkens handling er ei handling i og med språket, og at denne er viktigare enn den røynda den eventuelt viser til. I romanen, derimot, mimar teksten ein tale lik den vi finn i daglegspråket. Hos Solstad ser vi at dette skiljet ikkje er så skarpt. Rett nok viser *Ellevte roman* til ein røyndom som langt på veg er gjenkjenneleg, men allereie i første setning framstår språket (forteljarens tale) som ei handling i eigen rett: «*Når denne beretning begynner* har Bjørn Hansen nettopp fylt 50 år ...» (s. 5, *sic*, men utheva her).

I opninga er forteljarstemma nøytral. Forteljaren presenterer hovudpersonen med namn og alder og plasserer han i ein konkret situasjon: Bjørn Hansen står og «venter på noen» på Kongsberg jernbanestasjon. Deretter gir han eit raskt over- og tilbakeblikk på viktige hendingar og periodar i livet hans. Men han nøyer seg ikkje med det; han fokuserer også på kva Bjørn Hansen tok med seg då han flytta frå Turid Lammers. Vi skjønar at han ikkje er oppteken av det materielle («noen få personlige eiendeler, som klær og sko»). Men denne smålåtne bagasjen står i sterk kontrast til det han *har* lagt vekt på å få med seg: «kasser på kasser med bøker» (nemnt to gonger). Det viktige i Bjørn Hansens liv er ikkje jordisk gods, men litteratur, og ikkje kva som helst slags litteratur. Dette er (med unntak av Marquéz) meisterverk frå den moderne europeiske

romanen (som også er den solstadske kanon), med Kierkegaard og Freud som viktige supplement. Dermed forstår vi at hovudpersonen er ein åndeleg slektning ikkje berre av forfattaren, men også av andre litterære figurar i forfattarskapen. Men dette er ikkje den einaste måte forteljaren markerer seg på. Den detaljerte og tilsynelatande nøytrale informasjonen om bøkene har ein dobbel funksjon. På den eine sida er den uttrykk for presisjon, og dermed «objektivitet»; på den andre sida fungerer den som retorisk understreking. Det kan minne om barokkens ornamenterande oppramsingar, der språket (lenge før modernismen) markerer seg sjølv som språk. I sitatet ovanfor fungerer teiknsetjinga på same vis: Punktum etter dei første forfattarnamna blir avløyst av komma etter dei siste. Slik endrar rytmen seg i løpet av oppramsinga frå *staccato* til *legato*. Retoriske og musikalske grep som dette er ikkje nøytrale eller objektive. Tvert om gjer dei tekstens språk synleg, samtidig som dei gjer forteljarens stemme «høyrleg».

Kven er denne «noen» som Bjørn Hansen ventar på? Det får vi ikkje vite før halvvegs ut i romanen. Med denne opninga får lesaren eit tydeleg signal om at det ikkje er historia i seg sjølv som er det viktigaste, men den språklege formidlinga av den. Opninga inneheld også ein dobbel analepse,[2] eit tilbakeblikk på fortida, med fokus på oppbrota frå to samliv (med Tina Korpi og Turid Lammers) som dei sentrale hendingane. Også desse blir plasserte i tid. Frå neste avsnitt følgjer ein lengre analepse som handlar om livet til hovudpersonen, før forteljinga og historia er tilbake i notida og held fram slik: «Så står han der da, en morgen i slutten av august. På Kongsberg jernbanestasjon. Ventet på toget. Ventet på sin ukjente sønn» (s. 68). I siste halvdel av romanen (s. 68–144) får vi historia om farens møte og samvær med sonen og om gjennomføringa av Planen: turen til Vilnius og returen i rullestol.

Dette er i grove trekk den temporale strukturen i romanen. Men kven er det som fortel? I første avsnitt er det ei ekstradiegetisk forteljarstemme som gir ei tilsynelatande objektiv framstilling av hovudpersonen og livet

2 Med omsyn til narratologisk terminologi viser eg til Genettes *Narrative Discourse* (1980).

hans.[3] Forteljehandlinga («denne beretning») og den notida den viser til («begynner»), blir kopla til historia om Bjørn Hansen og den konkrete situasjonen på jernbanestasjonen, som også blir omtalt i presens («står», «venter»). Det er ikkje Bjørn Hansen som fortel, korkje her eller seinare i romanen. Samtidig er det hans situasjon som er utsiktspunkt for forteljehandlinga: «Når denne beretning begynner [...] er det fire år siden han flyttet fra Turid Lammers, som han hadde bodd sammen med i fjorten år» (s. 5). Dette er den einaste staden i romanen der forteljehandlinga blir gjort så eksplisitt, men når dette skjer i første setning, får det vekt og funksjon som romanens narrative nullpunkt. Når denne situasjonen blir rekapitulert (sjå ovanfor), ser vi igjen korleis vekslande verb-tider gjer forteljarposisjonen tvitydig: «står ... Ventet ... Ventet».

Eg var inne på at omgrepet 'forteljar' viser til ei tekstleg stemme, ein formidlande og språkførande instans i romanens diskurs, ikkje ein handlande person i historia. Samtidig kan vi forstå forteljar og person som komplementære storleikar i den overordna fiksjonen. Det finst ingen annan Bjørn Hansen enn den som blir til gjennom romanens språk. Forteljaren er ikkje til stades *in persona* på Kongsberg jernbanestasjon denne dagen, men det er heller ikkje Bjørn Hansen – anna enn som resultat av forteljarens «beretning». Den som talar, seier ikkje «jeg», men lesaren får likevel inntrykk av eit sterkt forteljarnærvær. I eit intervju med Sam Riviere i *The White Review* (i Solstad, 2021), seier Solstad:

> Som norm tror jeg at alle romaner i utgangspunktet er jeg-romaner. I hvert fall er mine det. Opphører de å være jeg-romaner, og blir til en 3. person-entall-roman, så innebærer det til en viss grad en begrensning. En begrensning til og med før romanen har fått en eneste setning: M.a.o.: Endelig er vi der vi skal være, med beina på jorda: Nå kan vi begynne. Uten en slik begrensning ville jeg aldri ha hatt *mot* til å begynne. (s. 157)

3 «Ekstradiegetisk» (i motsetning til «intradiegetisk») viser til narrativt nivå: ei forteljehandling som skjer frå ein posisjon utanfor «diegesen» (historia). Når Genette nyttar denne termen framfor «autoral forteljar», er det for å distansere seg frå førestillinga om forteljaren som forfattarens personifiserte talerøyr.

I prinsippet skulle dermed også *Ellevte roman* vere ei implisitt «førstepersonsfortelling», sjølv om Bjørn Hansen blir omtalt i tredje person eintal. På denne måten blir romanens forteljar-subjektivitet avgrensa. Rivieres spør vidare: «Ville du beskrevet romanene dine som «selvutslettende»? Synes du det er nødvendig at fiksjonen – gitt at den oppretter et varig møte med en annen bevissthet (for både forfatteren og leseren) – er en selvutslettende opplevelse?» (Solstad, 2021, s. 166). Solstad stadfestar at slik er det, for han, men han veit ikkje heilt kva det inneber: «Ja, ja, absolutt. Men hva mener jeg med det? Jeg er altså helt enig, bejaende, men hva innebærer det? Jeg er altså helt enig, bejaende, men mer vil jeg ikke vite. Der går grensen» (Solstad, 2021, s. 168). Eg kjem attende til dette svaret i ein annan samanheng, men la oss inntil vidare avgrense oss til den forteljetekniske sida av saka, med utgangspunkt i Solstads prinsipielle syn på romanen som implisitt førstepersonsforteljing. Kva slags «person» er det då snakk om?

I *Narrative Discourse* argumenterer Genette (1980) imot omgrepet 'førstepersonsforteljar':

> This presence [of the «person» of the narrator] is invariant because the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) *only* in the first «person» [...] The novelist's choice, unlike the narrator's, is not between two grammatical forms, but between two narrative postures (whose grammatical forms are simply an automatic consequence): to have the story told by one of its «characters,» or to have it told by a narrator outside the story. (s. 244)

Genettes poeng er at alle slags forteljarar kan gripe inn i forteljinga *som forteljar*, og i denne tydinga er alle forteljingar i «første person», om ikkje i grammatikalsk forstand. Eg tolkar Solstads utsegn i intervjuet i same retning, som ei poengtering av det narrative subjektets språkhandling, *narrasjonen*, som den primære i romanen. Men kva med den «selvutslettende» avgrensinga han også talar om?

Spørsmålet om romanens røyst er ikkje berre eit spørsmål om *kven* som talar i teksten, men om *korleis* det blir talt. Kva for medvit kjem til uttrykk i teksten, og korleis blir forteljinga filtrert gjennom dette medvitet? Genettes term for dette er «fokalisering», som ein del av tekstens modalitet. Ved intern fokalisering fell fokus saman med den handlande

personen, det gjer det ikkje når fokaliseringa til den ekstradiegetiske forteljaren er ekstern, men også då kan forteljinga vere meir eller mindre farga av den fokuserte personen. Det synest å vere noko slikt Solstad siktar til med svaret sitt til Sam Riviere. Men kva for subjekt er det som persiperer/sansar/tenkjer i *Ellevte roman*? Det kan verke som om avgrensinga (eller filtreringa) ikkje berre ligg i den interne fokaliseringa (med Bjørn Hansen som sansingssenter), men i forteljarens perspektiv, som språkførande instans. Litt seinare i same intervju siterer Solstad seg sjølv: «Jeg vil at det skal lukte litteratur av bøkene mine» (2021, s. 158). Dette peikar mot forteljinga som ein språkleg-litterær konstruksjon, med den narrative utseiinga som den sentrale komponenten.

I fri indirekte diskurs er diskursen tostemt: dels prega av forteljarens medvit, dels av personens, med varierande grad av distanse mellom desse. Slik er det også i *Ellevte roman*, men samtidig er stemmene vovne saman på meir komplekst vis enn i ein tradisjonell realistisk roman, med større eller mindre grad av ironisk distanse mellom forteljar og person. Solstad har blitt karakterisert som ironikar, noko han bestemt har avvist, og i *Ellevte roman* ser vi kanskje noko av grunnen, for det let seg knapt gjere å snakke om nokon distanserande ironi i måten hovudpersonen blir framstilt på i denne romanen. Ovanfor var eg inne på nærleik og avstand som definitoriske kjenneteikn på lyrikk og epikk, og at skrivemåten til Solstad til tider kan nærme seg lyrikken i kraft av sitt sterke forteljarnærvær. Den narrative utseiinga kjem dermed i framgrunnen i høve til det utsagde (skildringa av hovudpersonen). Eller meir presist: Det går ikkje noko klart skilje mellom dei. Dette heng forteljeteknisk saman med det komplementære forholdet mellom forteljar og fokalisering, men korleis? Det er ikkje så enkelt som at det eine perspektivet tilhøyrer forteljaren, og det andre den litterære personen Bjørn Hansen. Sam Riviere er inne på det same i intervjuet med Solstad (Solstad, 2021): «Vi er på et vis på innsiden av karakterene, men samtidig er de ganske fjerne for oss, vi er i stand til å betrakte dem på en viss avstand – men karakterene betrakter kanskje også seg selv på avstand» (s. 156). Det første han seier, heng saman med forteljarens posisjon som ekstradiegetisk, kombinert med intern fokalisering, eller avstand og nærleik på same tid. Men så spør han om ikkje også karakterane ser *seg sjølve* på avstand. Gjeld det også *Ellevte roman*?

Vi har sett på det første avsnittet i romanen. I det neste skiftar fokaliseringa frå ekstern til intern, med Bjørn Hansen som sansingssenter:

> Når han hadde tenkt på Turid Lammers i de fire årene som hadde gått siden bruddet, så hadde det vært med en lettelse over at det var forbi. Samtidig hadde han, og med en forbauselse som grenset til sorg måtte konstatere at han ikke lenger var i stand til verken å forstå, eller å gjenoppleve, hvorfor han noen sinne hadde vært betatt av henne. At han hadde vært det er imidlertid hevet over tvil. Hvorfor skulle han ellers ha brutt ut av sitt ekteskap med Tina Korpi og forlatt henne og deres to år gamle sønn for å følge etter Turid Lammers til Kongsberg, i et lønnlig håp om at hun ville ha ham? Det var Turid Lammers [*sic*] skyld at han hadde havnet på Kongsberg. (s. 5–6)

Forteljarposisjonen er her som elles i romanen ekstradiegetisk. Bjørn Hansen blir omtalt i 3. person, men språket er sterkt farga av hans medvit, med den temporale forskyvinga som kjenneteiknar fri indirekte stil. I dette tilfellet er forskyvinga dobbel, gjennom bruk av perfektum preteritum: «Når han *hadde tenkt* ...». Slik blir forholdet mellom forteljar og person tvitydig. På den eine sida er det snakk om så liten distanse i perspektiv at vi nesten får kjensla av å lese ein førstepersonsroman. På den andre sida er den temporale distansen fordobla (gjennom preteritum partisipp). Slik blir både nærleik og distanse forsterka i denne romanen.

Også Genette (1980, s. 192 f.) peikar på at skiljet mellom ekstern og intern fokalisering – i litterær praksis – ikkje alltid er skarpt. Han viser til Jean Pouillon (1946), som talar om *vision avec* [‘medsyn’], som ikkje vil seie at vi ser inn i personens indre, men at vi ser det *biletet* han har av seg sjølv og andre, *slik forteljaren formidlar det*. I avsnittet ovanfor ser vi ikkje med Bjørn Hansen augo, vi ser det synet (perspektivet) han har både på seg sjølv og andre, slik det blir språkleggjort i forteljehandlinga. Det som får vekt, er den letten han kjende på etter brotet med Turid Lammers, men også at han stadig er ute av stand til å forstå kvifor han i si tid innlet seg med henne. Han slår fast at det var hennar skuld at han skilde seg frå Tina Korpi, sa opp stillinga i departementet og flytta til Kongsberg. Det drastiske i denne handlinga står klart for han, men dess meir paradoksalt blir det at han ikkje er i stand til å hugse kvifor han handla slik han gjorde. Han har ei kjensle av at han vart dregen inn i noko han ikkje

hadde kontroll over. Den påfallande kombinasjonen av handlekraft og passivitet kjem eg attende til. Poenget her er først og fremst den avstanden han kjenner til seg sjølv og sine eigne handlingar.

Det finst ulike variantar og grader av intern fokalisering, frå lett personal farging av forteljarens språk til ulike former for subjektiv medvitsstraum (*stream of consciousness*). I det andre avsnittet i romanen er språket tydelegare prega av Bjørn Hansens medvit enn i det første, men kva som er hans stemme og kva som er forteljarens, er umogleg å avgjere. Det er ein engasjert og involvert forteljar som fører ordet, samtidig som han identifiserer seg med hovudpersonen og hans blikk på verda. Det er i og for seg ikkje så originalt. Det som derimot er særmerkt for Solstads forteljemåte, er at han kombinerer den perspektiviske nærleiken til helten («medsynet») med ei form for reflekterande, episk-analytisk distanse som ikkje er uttrykk for *hans* distanse til hovudpersonen; det er snarare snakk om ein distanse han deler med hovudpersonen.

Vi har slått fast at det er ein motsetningsfull subjektivitet til stades i denne romanen, og denne blir forsterka av den doble forskyvinga attende i tid. Eller omvendt: Den temporale forskyvinga forsterkar det tvitydige ved subjektiviteten. Kven er det då som talar i teksten? Er det forteljarens eller personens stemme vi høyrer? Det er det umogleg å avgjere ein gong for alle. Poenget er at dei nemnde instansane (forteljar og person) representerer ulike sider ved fiksjonens motsetningsfulle subjektivitet, skapt og forma gjennom språk. Men det er nettopp det motsetningsfulle ved subjektiviteten som gir forteljinga energi og framdrift. Skal det gi meining å snakke om romanens røyst i *Ellevte roman*, må vi ta høgde for det samansette og dissonerande ved den og godta at den ikkje kan tilskrivast *anten* forteljaren *eller* hovudpersonen. I staden dreier det seg om ein kompleks narrativ fiksjon. Det språkførande subjektet (forteljaren) og det skildra objektet (Bjørn Hansen) tenderer mot å gli saman i eit felles blikk på livet, der konflikten mellom handlekraft og underkasting/passivitet utgjer kjernen. Det er i dette spenningsfeltet vi må gå på jakt etter romanens røyst hos Solstad, ei røyst som sjølv er på jakt etter forståing, som er insisterande og usikker, monofon og polyfon, rytmisk flytande og «åndeløs» på same tid.

Tekstens resonans

I ein annan Solstad-roman, *16.07.41* (2002), har forfattaren montert inn eit autentisk foredrag han heldt på Norsk litteraturfestival på Lillehammer året før. Her seier han at han eigentleg har eit likegyldig forhold til det som gjerne blir sett på som romanens styrke: den gode historia. Men for hans del er det ikkje historia som ber romanen:

> Hvis den hadde vært det så hadde den kunne latt seg gjenfortelle. Men den fiktive fortelling lar seg ikke gjenfortelle. Da blir den enten fullstendig uforståelig, eller forståelig, men ganske flat. En god historie gjør ingen roman. [...] Jeg har hatt stor glede av å arbeide med romaner som *Ellevte roman, bok atten* og de andre bøkene jeg har skrevet siden 1992. Arbeidet med å finne fram til romanens uoppløselige episke element. Å lytte til og stole på min egen fascinasjon over elementer til en slags fortelling som dukket opp i min bevissthet, selv om de syntes aldri så sære, til dels ubrukbare til å skape litteratur av, men som jeg, etter nøye overveielser, benyttet meg av, ikke uten hoderysten, for å dukke ned i det området som jeg betegner som det språkløse og benytte mine episke elementer til å beskrive dette, for meg, for all del meg, språkløse området. (Solstad, 2002, s. 146–147)

Det som driv romanen, slik Solstad ser det, er ikkje den ytre handlinga, men romanen som språkleg kunstverk. Slik kjenner han seg meir i slekt med lyrikarar og deira bruk av diktet «som et slikt befriende sted hvor det brukes språk, men ingen historie fortelles» (s. 144). Det som set i gang skrifta for hans del, er ikkje ei dramatisk historie, men eit bilete, ei førestilling, som fungerer som «romanens uoppløselige episke element» (Solstad, 2002, s. 147). Med dette som grunnlag skaper forfattaren ein fiksjon der språket sjølv – eller romanens røyst – kjem i framgrunnen. Det som ber romanen, er altså ikkje den meir eller mindre truverdige skildringa av ein gitt røyndom, men forfattarens forsøk på å gripe den, gi den meining, ved hjelp av språket. Problemet er at språket, den sentrale komponenten i forteljinga, ofte ikkje strekk til. I dette ligg romanens paradoks. Språkets sentrale plass i Solstads romanar spring ut av ei kjensle av språkløyse. Romantittelen *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (1984) kunne såleis passe som motto for store delar av forfattarskapen. Gong på gong

må forteljaren erkjenne at røyndommen – eller meir presist: subjektets forhold til det verkelege – ikkje lar seg fange gjennom språket, men det er nettopp det språkførande subjektets jakt etter meining som ber romanen.

«Å lytte til og stole på min egen fascinasjon over elementer til en slags fortelling» (Solstad, 2002, s. 147) er Solstads utgangspunkt for skrivinga av ein roman. Ei slik lyttande skrift er også Jon Fosse inne på i eit intervju: «Jeg skriver [...] ikke for å uttrykke meg selv, men for å lytte til noe. At det å skrive er å lytte – jeg finner ikke noen bedre måte å si det på. Det er som å spille et instrument, du lytter jo hele tida da» (Fosse, 2021, s. 5). Den franske filosofen Jean-Luc Nancy (2007) knyter lytting til *resonans*. Lytting er for Nancy ein skapande aktivitet, og ein føresetnad for at meining skal bli til. Samtidig står meininga heile tida i fare for å forsvinne: «To be listening is always to be on the edge of meaning [...] not, however, as an acoustic phenomenon (or not merely as one) but as a resonant meaning, a meaning whose sense is supposed to be found in resonance, and only in resonance» (s. 7). I fysikk viser 'resonans' til at eit system kan ta opp energi og kome i sterke svingningar når det blir påverka av ei periodisk kraft med same frekvens som systemets eigenfrekvens. Hos Nancy er 'lytting' forstått som ein mental aktivitet som skjer i møtet mellom subjektet og den Andre, men også og *i* subjektet, når det går inn i sitt indre resonansrom. Subjektet (i post-cartesiansk tyding) står både i forhold til den Andre og seg sjølv. Det inneber at resonansen er noko som ikkje berre finst inne i individet; den er ein del av det store resonansrommet (Lacans «symbolske orden») der subjekt møter subjekt i språkleg-sosial samhandling:

> When one is listening, one is on the lookout for a subject, something (itself) that identifies itself by resonating from self to self, in itself and for itself, hence outside of itself, at once the same and other than itself, one in the echo of the other, and this echo is like the very sound of its sense. (s. 9)

Å skrive og lese lyttande vil etter dette seie å gå inn i det mangefasetterte rommet som teksten skaper, bruke sensibiliteten og refleksjonsevna si til å lytte til seg sjølv og den andre. Går vi til Solstads romanar, snakkar vi om forteljingar der det i høg grad blir sansa, resonnert og reflektert. Dette peikar både mot subjektets tanke- og førestillingskraft og mot den

imaginære lyden av stemmer som møtest i tekstens klangrom, og som lesaren kan lytte til.

I lyttinga i og til ein tekst er både skrivarens, den litterære personens og lesarens subjektivitet involvert. Her bør ein merke seg at lesarens potensielle lytting til tekstens stemme er noko anna enn å vere mottakeleg for «forfattarens bodskap». Ei lyttande skrift av det slaget romanane til Solstad representerer, rettar lesarens merksemd mot noko anna enn orda sitt pålydande. Ser ein det slik, får utseiinga, eller stemmeføringa, meir vekt enn utsegna. Nancy legg særleg vekt på rytmen og klangfargen (*le timbre*) i språket. Å tale eller å skrive er allereie å lytte, til seg sjølv, for å «finne seg sjølv» (si «eiga stemme»), noko som paradoksalt nok inneber å «fjerne seg frå seg sjølv», slik at stemma kan gjenlyde bortanfor seg sjølv. Premissen for ei slik tenking er at subjektet er noko anna og meir enn eit udeleleg Individ, slik eg var inne på. Tekstens subjekt er korkje det same som eller noko heilt anna enn den personen som har skrive teksten. Skrifta er knytt til ein subjektivitet, men ikkje berre som produkt. Ein kan også sjå det skrivande og lyttande subjektet som eit produkt av skrifta. I ein viss forstand skaper subjektet seg sjølv gjennom skrifta, ei skrift som ikkje «seier alt», men som likevel seier meir enn det umiddelbart tilgjengelege. Orda let etter seg ein rest, eit overskot, ei meirtyding, som ikkje utan vidare lar seg fange med orda, men som likevel kjem til uttrykk gjennom klangfargar og rytmar i tekstens resonansrom. Det rommet tekstens stemme resonnerer i, handlar med andre ord ikkje berre om ei fiktiv verd, men om det språkførande subjektets identitet.

Som eg var inne på, finst det hos Solstad ein innebygd språktematikk, ei sjølvrefleksiv kjensle av at språket sviktar. I *La parole muette* (1989) ser den franske filosofen Jacques Rancière «den stumme talen» som eit kjenneteikn ved det estetiske regimet som veks fram med den moderne litteraturen. I verk av forfattarar som Flaubert og Proust handlar det ikkje berre om å skildre ein gjenkjenneleg røyndom (som i det 'representative regimet'), men om skrifta som estetisk storleik. Den stumleiken han viser til, har nettopp å gjere med erkjenninga av at røyndomen ikkje *kan* gripast direkte med ord. Dei nemnde forfattarane ser verka sine meir som litterær musikk enn som røyndomsskildring (i realistisk forstand),

jf. fråværet av verbalspråkleg referensialitet i denne kunstarten.[4] Om ein forstår den litterære teksten som «stum tale», kan det verke sjølvmotseiande å snakke om *lytting* i samband med skriving og lesing. Men å lytte etter tekstens stemme, seier Nancy, er å lytte til det som *ikkje* inngår i eit ferdig system av tydingsreferansar, det som ikkje er koda eller det som går på tvers av det allereie koda: klangfargen, rytmen og resonansen i talen, skrifta og musikken.

Den stumme talen

Resonans har på grunnleggande vis med repetisjon å gjere. Det som gjenlyder, er noko som gjentek seg, og det som gjentek seg i *Ellevte roman*, er Bjørn Hansens forsøk på å bryte ut, eller å skape noko nytt, men også opplevinga av at dette mislykkast. Det kan minne om Samuel Becketts «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better», i novella «Worstword Ho!» (Beckett, 1989). Som subjekt er vi både repeterande og feilbarlege, og dette kan også kome til uttrykk i litteraturen. I *Ellevte roman* byggjer repetisjonane opp eit rytmisk-tematisk mønster som seier mykje om Bjørn Hansen som subjekt. Som andre Solstad-heltar er han eit *outsider*. Han distanserer seg frå mentaliteten i det samfunnet han lever i, representert ved hans eigen son (Peter), som i motsetnad til faren hyllar den moderne kommersialismen. Bjørn Hansen står utanfor dette samfunnets dominerande mentalitet og livskjensle, men han er også innanfor. I kraft av rolla som kemner er han innanfor systemet, ei samfunnsstøtte med ansvar for at menneska følgjer lover og reglar for innbetaling av skatt. I kraft av denne tvitydige posisjonen – innanfor, men utanfor – er Bjørn Hansen ikkje berre ein typisk Solstad-helt; han er også eit prototypisk *subjekt*. Det er denne posisjonen forteljaren går inn i,

4 Ein slik tenkjemåte ser vi også hos Lars Amund Vaage når han snakkar om den «stille musikken» som ein kan oppleve både i den klingande musikken og i litteraturen. Vaage ser dessutan tekstens røyst som ein «litterær song», og peikar med dette på at stemma i teksten handlar om noko meir enn formidling av ei klar meining. Ved å la sjølve uttrykksmåten (forma) få forrang fortel teksten oss at orda ikkje kan dekkje heile røynda. (Sjå samtale med Vaage i førre kapittel.)

solidarisk med hovudpersonen, men også med ein reflekterande distanse som hovudpersonen sjølv synest å dele, slik vi såg. Bjørn Hansen handlar, men han er samtidig underlagt ein samfunnsautoritet som styrer han. Han tilpassar seg, men han er også kritisk. Å balansere mellom desse ytterpunkta er ikkje enkelt, og den konflikten han lever i, endar med eit prosjekt, ein plan, der han sjølv prøver å ta kontrollen. Planen spring etter alt å dømme ut av nederlaga, dei mislykka forsøka, som han har røynt i samlivet med den hyperaktive og populære Turid Lammers. (Namnet hennar er knapt tilfeldig valt.) Men korleis kan ei sjølvvald liksom-lamming råde bot på dette?

Denne tematikken kjem til uttrykk i ei forteljing med nokre spesifikke særtrekk: ei tvitydig forteljarstemme og ein narrativ struktur som gir romanen ein særeigen rytmikk. Eg minner om forteljarens posisjon i tid og rom, med Kongsberg jernbanestasjon som «nullpunkt». Den lange, reflekterande analepsen som følgjer etter opninga, og som fyller første halvdel av romanen, knyter fortid til notid, slik at forteljehandlinga i seg sjølv fungerer som ein repetisjon, i den forstand at han prøver å «ta igjen» fortida. Forteljaren fører ordet, men det gjer på eit vis også Bjørn Hansen, i romanens tostemte diskurs. På denne måten får vi inntrykk av at forteljarens kombinasjon av nærleik og distanse til Bjørn Hansen er noko som personen sjølv deler. Refleksjonane skjer «her og no», som del av romanens narrative repetisjonar, i det vi kan kalle romanens notid. Forteljinga om brotet med Turid Lammers artar seg som ein repetisjon av det første brotet. Slik blir fortida gjort nærverande og kan potensielt danne grunnlag for noko nytt, slik Kierkegaard skriv i *Gjentagelsen* (1994 [1843]): «Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds» (s. 115). Vi får vite at Bjørn Hansen har handla og feila, men også at han no gjer eit nytt forsøk. Denne repetisjonen på narrasjonens nivå svarar, eller er knytt, til hovudpersonens repetisjonar i romanens historie. Iverksetjinga av Planen er ei handling som i seg sjølv utgjer ein repetisjon innanfor det mønsteret av forsøk, nederlag og oppbrot som eg peika på. No prøver Bjørn Hansen endå ein gong å slite seg laus frå noko som bind han. Men er gjennomføringa av Planen hans ei gjentaking som kan «erindres forlænds» og gi

livet hans ei ny retning, slik forteljaren framstiller den? For også dette handlar om språk, ei litterær stemme, som i denne romanen er fleirtydig.

Det vi *kan* slå fast, er at den siste repetisjonen inngår i eit tematisk mønster og dermed blir del av tekstens resonansrom, men det er eit rom der ord og handlingar framstår som forvrengde ekko, utan ei opplagd meining. Dette fører oss tilbake til romanens *parole muette* (Rancière, 1989), skriftas stumme tale. Om vi knyter dette til Lacans forståing av subjektet, handlar det om eit paradoks: På den eine sida blir subjektet konstituert gjennom språk og identifikasjon med den store Andre (autoriteten i den symbolske orden), ein identifikasjon som er knytt til subjektets harmonisøkjande begjær. Men så finst det også ei anna og negativ kraft i subjektets liv, ei drift som er språklaus og som inneber utstøyting/tilbaketrekning frå den symbolske autoriteten.[5] Drifta fører subjektet mot noko som ikkje kan formidlast direkte gjennom språket, noko som Lacan omtalar som 'det reelle'. Det reelle er eitt av dei mest fascinerande, men også mest kompliserte og paradoksale omgrepa i den lacanske psykoanalysen. Det er ikkje det same som «røyndomen sjølv», slik ein kunne tru, men den usymboliserbare (språklause) og traumatiske kjernen i subjektet og det symbolske. Vi får kontakt med det i draumane våre, der det dukkar opp på nytt og på nytt som umedvitne repetisjonar (jf. Freuds «gjentakingstvang»). Men det reelle kan også kome til uttrykk i kunsten, i det stumme mellomrommet mellom orda og mellom orda og den realiteten dei viser til. For lesaren handlar det om å gå inn i fiksjonens resonansrom og lytte. Å lytte er alltid å bevege seg mot ytterpunktet av meining, seier Nancy (2007): «a meaning whose sense is supposed to be found in resonance, and only in resonance» (s. 7). I *Ellevte roman* er tekstens repetisjonar tett knytte til forteljarens reflekterande stemme, som sjølv blir forma av det resonansrommet ho kling i (i relasjonen til den Andre). Men

5 Lacans omgrepsapparat er svært sentralt i forfattarskapen til den slovenske filosofen Slavoj Žižek, som eg lenar meg til her. Han understrekar at psykoanalysens 'dødsdrift' er noko heilt anna enn ein lengt etter den biologiske døden. Med støtte hos Lacan ser han dødsdrifta som retta mot lausriving frå den symbolske autoriteten ('den store Andre'). Slik blir den eit namn på subjektets motstand mot integrasjonen i det symbolske, i motsetning til fantasien og begjæret, som er harmonisøkjande. To av dei mest sentrale utgivingane til Žižek er *The Ticklish Subject* (1999) og *Less than Nothing* (2012). I *How to Read Lacan* (2006) gir han ei innføring i dei mest sentrale omgrepa til Lacan ved å nytte dei på kulturelle og politiske fenomen.

denne stemma har det også med å tagne framfor ein røyndom som framstår som u(be)gripeleg.

Den stumleiken vi talar om her, bør vel å merke ikkje oppfattast som eit nederlag for forfattaren, men heller som eit vilkår for at kunst og tenking (eller kunst som tenking) skal oppstå. I drøftinga ovanfor av forholdet mellom forteljar og hovudperson i *Ellevte roman* var spørsmålet om nærleik og avstand det sentrale. Når Solstad får spørsmål om fiksjonens varige møte med eit anna medvit kan oppfattast som ei sjølvutslettande oppleving, svarar han stadfestande på dette, men også at han ikkje veit og heller ikkje *vil* vite meir om kva dette inneber: «mer vil jeg ikke vite» (Solstad, 2021, s. 166). Å dikte er ikkje å kommunisere endelege sanningar med klar og autoritativ røyst, men å gå inn i det traumatiske og språklause.

Prosopopeia

Den lyttinga vi kan tale om i samband med *Ellevte roman*, gjeld ikkje berre lesarens møte med teksten, men romanens hovudperson, slik forteljaren formidlar tankane hans. Den stemma som resonnerer i romanen, er også ei lyttande stemme. Eit døme på dette ser vi når Bjørn Hansen under ein av konsultasjonane med dr. Schiøtz innser at legen hans er narkoman. Legen snakkar i eit «gira» språk som får Bjørn Hansen til å kjenne seg «ubehagelig til mote» (s. 54):

> Dette gjorde et så voldsomt inntrykk på ham at han knapt visste hva han foretok seg. Han så vantro på dr. Schiøtz som satt der bak skrivebordet, i sin legekittel, med sine tynne fingre, og fingret med stetoskopet, og med sitt milde fraværende blikk. Er dette virkelig? Hvorfor jeg? Hvorfor ønsker dr. Schiøtz å innvie akkurat meg i dette? Men dr. Schiøtz ga ikke noe svar, han bare satt der som før, fjern og stillferdig bak sitt skrivebord. Plutselig hørte han seg selv si: –det som plager meg er at mitt liv er så ubetydelig, og det har han aldri sagt til noe menneske før, ikke engang til seg sjøl, enda han hadde hatt det på tunga i mange år, ja hele tida, og nå sa han det altså. Han så forbauset på dr. Schiøtz idet han sa det. Dr. Schiøtz fraværende blikk flakket slik det flakker hos en mann som blir rørt, uten at han vil vise at han er blitt det. Flakkende,

> fraværende blikk, langt der inne. –Og ennå er det tredve år igjen, eller noe sånt, i hvert fall sytten, til jeg går av med pensjon. Jeg tror ikke jeg har noen illusjoner, jeg. Han hørte seg selv snakke, høyt og så merkverdig troskyldig i tonefallet, hva i all verden var dette? Dr. Schiøtz' blikk flakket igjen. Så smilte han, et hjertelig smil, kontakten var sluttet. (s. 54–55)

Kven er det som talar og tenkjer her? Framstillingsforma er igjen fri indirekte diskurs, med den karakteristiske fordoblinga av utseiingssubjektet. I tillegg har vi direkte tale, replikkar markerte med tankestrek. Men kven er det som talar når Bjørn Hansen talar? Den talande blir sjølv usikker: «Plutselig hørte han seg selv si …». Det er som om han talar frå ein posisjon utanfor seg sjølv, til ein Annan som kanskje høyrer kva han seier, men som er ute av stand til å gi adekvat respons. Det er ingen verkeleg samtale mellom to autonome subjekt som går føre seg. Korleis skal vi forstå dette?

Lacan karakteriserer stemma som «det andre i det som blir sagt» (*l'altérité de ce qui se dit*) (Dolar, 2006, s. 160). Han nyttar øyra som metafor og skriv at det fysiologiske tomrommet som stemma resonnerer i (kanalen frå det ytre til det indre øyra), er som tomrommet til/i den Andre, den Andre som tomrom:

> The void produces something out of nothing, albeit in the form of an inaudible echo. We expect the response from the Other, we address it in the hope of a response, but all we get is the voice. The voice is what it said turned into its alterity, but the responsibility is the subject's own, not the Other's, which means that the subject is responsible not only for what he or she said, but must at the same time respond for, and respond to, the alterity of his or her own speech. He or she said something more than he or she intended, and this surplus is the voice which is merely produced by being passed through the loop of the Other. (Lacan sit. i Dolar, 2006, s. 160)

Når eg høyrer meg sjølv tale, høyrer eg, om eg lyttar vel, også noko(n) som talar gjennom meg. Røysta tilhøyrer den store Andre, den symbolske autoriteten, som ikkje er ein levande person, men ei stemme inne i meg som representerer Lova, og som er ein del av meg sjølv, så lenge eg trur på den store Andres eksistens.

Žižek (2012) trekkjer her ein parallell til den klassiske retoriske tropen 'prosopopeia' (av gr. *prosopon*, 'andlet', og *poein*, 'skape'), som viser til at ein ting eller fråverande person kan tale eller handle. I den lacanske psykoanalysen er dette subjektets normaltilstand: «When I speak it is never directly 'myself' who speaks – I have to have recourse to a fiction which is my symbolic identity. In this sense, all speech is 'indirect' [...]» (Žižek, 2012, s. 515). Dette er ikkje til å unngå; det finst inga «sann», «ekte» røyst, som er berre mi eiga, bak den symbolske (språklege) maska eg ber.

Er det ikkje noko liknande vi ser i framstillinga av Bjørn Hansen? Gong på gong oppsøkjer han dr. Schiøtz, der einetalen held fram: «han [...] kunne høre seg selv snakke om saker han ikke en gang hadde snakket om for seg selv, mens legen opprømt hørte på. I sin milde rus, sannsynligvis. Det meste er meg helt likegyldig, kunne Bjørn Hansen høre seg selv si. Tida går, kjedsommeligheten består» (s. 55). Dr. Schiøtz er offisielt ein høgt respektert sjukehuslege (i utgangspunktet ein representant for den store Andre), men i realiteten er han ein fallen mann, ein narkoman. For Bjørn Hansen er han ingen representant for samfunnsautoriteten som han kunne hente støtte frå. Men kven er det då som eigentleg talar når Bjørn Hansen talar? Han er liksom utanfor seg sjølv, i ein tilstand der han «hørte seg selv snakke, høyt og så merkverdig troskyldig i tonefallet» (s. 55). Dr. Schiøtz, som eigentleg skulle vere den lyttande og hjelpande, sit der berre, med sitt fråverande blikk. Men mykje tydar på at det nettopp er dette som gjer det mogleg for Bjørn Hansen å tale, i eit indre resonansrom, utanfor den symbolske orden, med seg sjølv som lyttar: «Det var som om han gikk inn i et helt nytt rom, bare ved å gå dr. Schiøtz i møte, der han sto eller satt, med sitt fraværende milde blikk» (s. 57). Like fullt er det denne falne mannen han allierer seg med i eit desperat håp om å kunne råde bot på si kjensle av meiningsløyse:

> Det er [...] en ren tilfeldighet at jeg er kemner her. Men hadde jeg ikke vært her, hadde jeg vært et annet sted og levd på samme måten. Men det kan jeg ikke forsone meg med. Jeg blir virkelig opprørt når jeg tenker på det, sa Bjørn Hansen, igjen skaket i sitt innerste over at han virkelig formulerte seg på denne måten, i nærvær av en annen. –Tilværelsen har aldri besvart mine spørsmål, la han til –Tenke seg til at jeg skal leve et helt liv, og det er til og med mitt liv, uten

> at jeg er i nærheten av den sti hvor mine dypeste behov kan bli sett og hørt. Jeg vil dø i taushet, det skremmer meg, uten et ord på leppene, for det er ingenting å si, sa han, og hørte sjøl den desperate appellen i sitt eget utsagn. Uttalt til en annen som for lengst hadde opphørt å fungere som menneske, som bare var et tomt ytre skall i sin omgang med det samfunnet hvor han hadde en høy og viktig posisjon. (s. 56)

Den som talar, og lyttar til seg sjølv, er eit subjekt i eksistensiell naud. I den situasjonen Bjørn Hansen er i no, har han ikkje lenger (om han nokon gong har hatt det) noko trygt fundament i identifikasjonen med Autoriteten. Når den respekterte sjukehuslegen, som i utgangspunktet skulle vere ein slik representant, viser seg å vere noko heilt anna, kan Bjørn Hansen snakke, som frå ein posisjon utanfor seg sjølv. Den han vender seg til, er ikkje dr. Schiøtz, men seg sjølv. Men dette er eit sjølv som er i oppløysing, utanfor den symbolske orden. Det finst ingen verkeleg autoritet som kan ta imot vitnemålet hans. Den store Andre har forlengst abdisert i livet til Bjørn Hansen.

I dei siterte avsnitta er det Bjørn Hansen som er sansingssenter. Men så grip forteljaren, i ein kort augneblink, ordet for eiga rekning, med stor patos:

> Å, sola gjennom de fylkeskommunale gardinene i vinduet på dette legekontor på Kongsberg sykehus! De kvalme solstrålene i vinduskarmen. Det gjennomsiktige glass i det rektangulære vindusrutene, skumrenset hver dag, som et ledd i den trygghet sykehuset skal utstråle i samfunn som våre. (s. 56)

Her tek forteljaren eit steg ut av den konkrete situasjonen og løftar den til eit prinsipielt nivå idet han talar om «samfunn som våre». I eit slikt samfunn ventar vi at eit sjukehus, og dei som arbeider der, skal representere og syte for tryggleik, men for Bjørn Hansen finst det ingen slik tryggleik.

Det er i denne situasjonen, der språket og kontakten med den store Andre har brote saman, at han klekker ut Planen. Kva han ynskjer å oppnå, kjem ikkje eksplisitt til uttrykk. Tilsynelatande verkar det nokså meiningslaust når Bjørn Hansen i sitt forsøk på å kome på offensiven i sitt eige, etter eiga utsegn, meiningslause liv, gjer noko som synest å peike i stikk motsett retning: å velje si eiga passivisering gjennom ei fingert

lamming, og dermed gjere seg endå meir avhengig av og bunden til Systemet: det offentlege helsestellet i velferdsstaten. Slik bit han seg sjølv i halen, og prosjektet strandar. Men det er ikkje romanens siste ord. *Ellevte roman* er ikkje ein tradisjonell, realistisk roman om ein person som gjer ein serie med dårlege val i livet sitt, ei historie med ulykkeleg slutt. Vi har slått fast at historia ikkje er det primære for Solstad, men måten ho er fortald på. Hovudpersonen Bjørn Hansen kan nok likne på menneske vi kjenner til, eit stykke på veg, men det er ikkje hovudsaka. Planen hans, og den gjennomføringa som romanen sluttar med, er overflatisk sett i strid med normal, «sunn fornuft». Det Solstad gjer i denne romanen, er å plassere hovudpersonen i ein posisjon der den sunne fornufta er suspendert. Det er ingen fornuftig grunn til at Bjørn Hansen handlar som han gjer, og det er nettopp poenget. Det er dette romanens doble røyst talar om: subjektet i spenningsfeltet mellom eit liv innanfor den symbolske ordens «normalitet» og ei negativ drift som går i motsett retning, mot den språklause stilla som er det reelle i botnen av subjektets eksistens.

Romanens musikk

Det er tid for oppsummering. Når Bjørn Hansen talar og tenkjer i *Ellevte roman*, er det den anonyme forteljaren som fører ordet. Slik blir talen dobbel: prega av nærleik og distanse på same tid. Samtidig skaper nærleiken mellom forteljar og person eit inntrykk av at distansen også er Bjørn Hansens eigen. Dette spelet kjem til uttrykk gjennom ein narrativ diskurs der forteljehandlinga blir tett forbunden med hovudpersonens situasjon i romanens notid, før lesaren blir teken med attende til Bjørn Hansens fortid, deretter til notida, og vidare til gjennomføringa av Planen. I dette forløpet kjem det til uttrykk eit repetitivt mønster av oppbrot og påfølgjande innordning hos hovudpersonen, men også eit avsluttande forsøk på å bryte mønsteret og trekkje seg attende frå den symbolske orden. Slik blir det bygt opp eit tekstleg resonansrom som lesaren kan gå lyttande inn i.

Det moderne litteratur har felles med musikk, seier Rancière (1989), er ei grunnleggande *stille*, som kan knytast til fråvær av språk. Musikken er rett nok også eit språk, som ikkje er basert på ord og omgrep, men på

lyd, tonar og rytmar. Men heller ikkje litteraturens ord kan fange røynda på noko endeleg vis. Litteraturen talar ved å teie, og teier ved å tale, seier Rancière. Når han knyter dette til musikk, inneber det sjølvsagt ei anna forståing av litterær musikalitet enn den som avgrensar seg til tekstens klangeffektar og språkrytme. Det musikalske i denne tydinga ligg i den språklause stilla, ei stille som tekst og musikk deler, og som handlar om noko meir enn pausar og fråvær av tale/lyd. Slik musikken kan formidle ei stille *bakom* klangen, kan tekstens stemme tale ved å teie, men også teie ved å tale. Det er i denne tydinga ein også kan snakke om ein litterær musikalitet hos Solstad.

Som språkførande subjekt er vi på eit vis ei maske for den Andres tale, slik litteraturens *prosopopeia* gir andlet og språk til noko(n) som ikkje kan tale sjølv. Når eg talar, er det alltid også noko(n) anna som talar i meg, seier Lacan. Og då handlar det ikkje berre om *kva* som blir sagt, men *korleis*: resonansen, klangfargen, rytmen og pusten i den tekstlege røysta, som seier meir enn orda sitt pålydande. I denne artikkelen har eg lagt vekt på det tvitydige spelet mellom forteljar og person i Solstads frie indirekte diskurs, som er den dominerande framstillingsforma i *Ellevte roman*. Ei slik tilnærming har gjort det språkførande subjektet til sentralt omgrep, og vi har sett korleis tale og lytting føreset kvarandre, men også korleis talen blir tvitydig ikkje berre gjennom framstillingsforma, men som kjenneteikn ved subjektets forhold til den Andre. For tekstens subjekt – og også for lesaren (som subjekt) dersom han verkeleg lyttar – handlar det om å nærme seg det *reelle*, den fråstøytande, men også lokkande avgrunnen i subjektet. I dette mellomrommet mellom sosialitet og tilbaketrekning kan tekstens musikk klinge. Det handlar stadig om språk, om subjektet som språkleg konstituert og handlande, og om forholdet mellom subjektet og den Andre, men språket kan aldri seie alt om den dissonansen subjektet lever i i mellomrommet mellom det harmoniserande begjæret og drifta bort frå den veltilpassa normaliteten.

Det er i dette eksistensielle og språklege spenningsfeltet vi finn Bjørn Hansen. Sjølv om forteljaren må erkjenne at språket ikkje kan gripe røynda fullt ut, og spørsmåla blir ståande opne, treng ein ikkje oppfatte dette som resignasjon frå forfattarens side, men snarare som eit insitament til å utforske fiksjonens erkjenningskraft. *Ellevte roman* er nok ein

mørk roman, i den forstand at den søkjer innover mot subjektets eksistensielle mørker, men det vil ikkje seie at den som språkleg kunstverk er pessimistisk eller negativ. I ein roman som dette er det dessutan ikkje dei endelege svara som er målet, men *forsøket* på å nærme seg det språklause. For lesaren opnar forteljinga eit resonansrom som han eller ho kan gå lyttande inn i, medskapande og med opne sansar.

Litteratur

Beckett, S. (1989). *Nohow on: Company; Ill seen ill said; Worstword Ho*. J. Calder.

Culler, J. (2015). *Theory of the lyric*. Harvard University Press.

Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. MIT Press.

Fosse, J. (2021, september 4). Et eget rom. Intervju ved Karin Haugen i Bokmagasinet, *Klassekampen* (s. 4–5).

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.

Hjorthol, G. (2018). Romanen som resonansrom. Dag Solstads 16.07.41. I *Norsk litterær årbok* 2018, (s. 171–196). Samlaget.

Hjorthol, G. (2021). Romanens rytme. Lars Amund Vaages *Rubato*. I *Skriftkultur 4* (s. 147–169). Cappelen Damm Akademisk.

Kierkegaard, S. (1994). *Gjentagelsen*. I Samlede Værker, bd. 5. Gyldendal. (Oppr. utg. 1843).

Nancy, J.-L. (2007). *Listening*. (C. Mandell, Overs.). Fordham University Press.

Pouillon, J. (1993). *Temps et roman*. Gallimard. (Oppr. utg. 1946).

Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. (P. Clarac & Y. Sandre, Red.). Gallimard. (Oppr. utg. 1954).

Rancière, J. (1988). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures.

Solstad, D. (1969). *Irr! Grønt!* Aschehoug.

Solstad, D. (1993). *14 artikler på 12 år*. Oktober.

Solstad, D. (1971). *Arild Asnes, 1971*. Oktober.

Solstad, D. (1982). *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelse som har hjemsøkt vårt land*. Oktober.

Solstad, D. (1984). *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Oktober.

Solstad, D. (1992). *Ellevte roman, bok atten*. Oktober.

Solstad, D. (1994). *Genanse og verdighet*. Oktober.

Solstad, D. (1996). *Professor Andersens natt*. Oktober.

Solstad, D. (2002). *16.07.41*. Oktober.

Solstad, D. (2009). *17. roman*. Oktober.

Solstad, D. (2019). *Tredje, og siste, roman om Bjørn Hansen*. Oktober.
Solstad, D. (2021). *Artikler om litteratur. 2015–2021*. Oktober.
Žižek, S. (1999). *The ticklish subject. The absent centre of political ontology*. Verso.
Žižek, S. (2006). *How to read Lacan*. Norton.
Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Verso.

KAPITTEL 4

Om stillhet, raseri og rytme

Torgeir Rebolledo Pedersen

In this essay the poet Torgeir Rebolledo Pedersen explores the intersection of sound and silence in a text as a particular location for the creation of meaning. With reference to poems of Rolf Jacobsen and Robert Creely, Pedersen asserts the reciprocity of sound and silence as conditions for each other, and for the life-affirming musical component of rhythm. While one property of silence is that it can never be total, whether in a text or in the world at large, another is that it can hold and harbor fury. Silence can thus be ambiguous, as an expression of unreflective and automatic passivity, but also a force within creative verbal expressions of rage and resistance, for instance against the politics of a previous prime minister who went on to lead NATO. Like the African slaves of history, we might understand the power of sound and silence harnessed in rhythm, in the service of survival and the expression of resistance. Pedersen understands both rhythm and silence dialectically, proposing that a particular, perhaps world-changing imperative may be found at the point of their intersection in the words of poetic texts.*

Prøv å bli ferdige nu
[…]
med […] søndagsfrokostene og forbrenningsovnene,
[…]
Kom igjennem det og bli ferdige
med festforberedelser […]
og markedsføringsanalyser
for det er sent,
det er altfor sent,
bli ferdige og kom hjem
til stillheten efterpå
som møter deg som et varmt blodsprøyt mot panden
og som tordenen underveis

Sitering av denne artikkelen: Pedersen, T.R. (2022). Om stillhet, raseri og rytme. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 84–96). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

og som slag av mektige klokker
som får trommehindene til å dirre
for ordene er ikke mere til,
det er ikke flere ord,
fra nu av skal alt tale
med stemmene til sten og trær.
– –
Stillheten som bor i gresset
på undersiden av hvert strå
og i det blå mellemrommet mellem stenene.
Stillheten
som følger efter skuddene og efter fuglesangen.
Stillheten
som legger teppet over den døde
og som venter i trappene til alle er gått.
Stillheten
som legger seg som en fugleunge mellem dine hender,
din eneste venn.

Og jeg kan fortsette å klippe og lime og sample og synthe inn og ut av tid og rom, jeg som kanskje også vil kalle meg modernist og imagist i arven etter nettopp Rolf Jacobsen, og om man roter det til i livet, må man vel kunne rydde i det med kunsten? Som her, i diktet «Stillheten efterpå», titteldiktet i hans samling fra 1965, med sine dirrende, tidvis svimlende spenn mellom hverdagslig beskrevne bokstaveligheter, slående metaforer og meditative tankesprang. Dikterblikk som senker og hever seg, senker og hever seg, fra det lille til det store, og fra det store til det lille igjen. Og i et annet dikt:

[...]
Sommerbekkens lille hvite pande
er full av tanker den ikke kan holde fast på
og hører til i en annen verden, krystallren
men flyktigere, alltid musikk.

Bekkens tanker munner ikke ut i proklamering eller høylytt språk, den er en væreform hinsides:

> [...]
> Til denne verden hører også kvinnenes små lykker:
> en katt i fanget, lave ord til barn
> og alt som vokser, trådene i en vev
> tre fingerspor på vinduene om aftenen,
> det er for smått til å nevne men det er
> kanskje det lave gresset i vårt liv
> [...]

I diktet «*Deadline* kl. 23», taler den gamle avismann og redaktør, fra desken slår han opp en veldig forside; en førdigital livsfølelse som dufter trykksverte lang lei:

> Jordklodens helautomatiske rotasjonspresse
> trykker daglig sin avis, for den som kunne lese.
> Adresseløs og katalogført i evigheten.
>
> Kontinentenes blyfigurer ligger alt ferdigstøpte
> som nattens klisjeer. Papirstrimlen
> nøstes lydløst inn fra solens spole.
> Settemaskinene klaprer med sekundenes bokstaver,
> det høres som mitraljøseild. Alt skal med.
>
> Alt skal med. Barnetårer, ditt slips
> og liket i kufferten, fordøyelsesbesvær,
> unnlatelsessynder, din død [...]

For sine pro-nazistiske ledere som ansvarlig redaktør for Kongsvinger Arbeiderblad (senere Glomdalen) under okkupasjonen, ble Rolf Jacobsen dømt til tre års straffearbeid. Soningen besto stort sett av å utføre kokke- og kjøkkentjenester i tømmerskogen, for som tømmerhugger dugde han heller dårlig.

Rolf Jacobsen mistet sin lillebror, den aktive motstandsmannen Anton Jacobsen, i en leir utenfor Dresden i 1944, etter blant annet å ha vært Nacht und Nebel-fange i Natzweiler. Jeg kan vanskelig lese disse diktene, ikke minst «Stillheten efterpå», uten det i mente. Anton fikk tre år i natt og tåke, og døden til dessert. Rolf fikk tre år i tømmerskogen, og sitt dikterliv tilbake.

Han konverterte til katolisismen i 1951. Kan man se på diktet «Stillheten efterpå» som et immaterielt avlat, en slags indre soning i tillegg til den straffen han ellers måtte sone? Som en selverkjennende og stille ettertanke?

Forutsetningen for lyd er stillhet, og forutsetningen for stillhet er lyd. Forutsetningen for rytme er stillhet, i mellomrommene, i det blå mellomrommet mellom stenene, som Jacobsen skriver. Og i de blå mellomrommene mellom tonene.

Mellom hvert stopp, og hver begynnende bevegelse, mellom hvert trommeslag, mellom hvert trompetisk bop, er skiver av stillhet. To be, or not to be bop.

Forutsetningen for menneskelig liv er hjerteklokkas slag, hjerteklokka som slår blodet rundt i kroppen, slår i takt eller i utakt med selve livets rytme, språkets, musikkens og sangens rytme, slår for øret, det lyttende, på vegne av hodets resonanskasse, der vi (med særlig finstilte apparater) ennå kan registrere rester av lyd fra Big Bang.

Slik bekreftes jo også det paradoksale, at stillhet aldri er stillhet. Her er komponist John Cages kommentar til sitt vidgjetne verk «4.33»:

> There is no such thing as an empty space or an empty time, there is always something to see or hear, in fact, try as we may to make a silence, we cannot!

Ok, relativ stillhet. Og snakkes om stillhet, snakkes også om undertrykt stillhet, da må snakkes om raseriet, det stigende raseriet, f.eks. Miles Davis' selvbevisste raseri: *In school I was the best, but the prizes went to boys with blue eyes, I made up my mind to outdo anybody white on my horn.*

Beethovens raseri var velkjent, ikke minst det han var i stand til å omsette i musikk, som raseriet mot sviket til hans frihets-, likhets- og brorskapshelt Napoleon Bonaparte, da denne lot seg krone som keiser i selveste

Notre-Dame de Paris i 1804, og komponisten detroniserte keiseren ved å rive i stykker det tilegnede tittelbladet til sin tredje symfoni, og forærte den isteden til heltemotet som sådan (EROICA), pluss til et par av sine meséner.

Hvis man kan si om en kunstner hva Theodor Adorno sa om Beethoven; at hans musikk aldri har gått ut på dato, og at årsaken er at virkeligheten aldri har levd opp til hans musikk, forstått og lyttet til som «virkelig humanitet», vil det være enhver kunstner til stor ære. At så lenge virkeligheten ikke er i stand til å leve opp til kunstens estetiske og etiske kvaliteter, taler det så visst ikke til virkelighetens fordel.

Så skal man holde kjeft og telle til ti? Ja, er det ikke slik man hanskes med paradokser? For å finne en siviliserende rytme, en rytme til sitt raseri? Men å finne rytme til sitt raseri, hva betyr det for meg? Å stemme ved stortingsvalg hvert fjerde år, representerer vel også en slags rytme? Men hva gjør jeg i mellomtiden? Nå, ti år etter Utøya? Hva gjorde jeg da for å sivilisere mitt raseri? Jeg skrev artikkelen KJÆRE LANDSMANN i Morgenbladet:

> Kjære landsmann, min stats minister, du holder årlig tale, men for deg holdes knapt én? Jo, du får vel kongens med deg, men får du nyttårstale fra en undersått? Ikke meg bekjent, så her er en ganske nedenifra sett, et vennlig nyttårsnikk til deg, ingen subversiv sutring, tvert om, i all respekt, en konstruktiv og tverrpoetisk ytring, kanskje den rene lutring?
>
> Hjemmejens og Bortejens, Jens i Dagmar og i Rognan, Jens i Durban, Libya og Afghanistan. Det store Vi's Jens, samholdsknokekoker Jens. Samholdskraftens Pappa, båret fram av bærekraftens Mamma.
>
> Jens i jeans og Jens i dress, den folkets Jens du forega og fortsatt foregir å være. Guttenes og pikenes, smørende ski, smørende det store og polare Vi, forankret i hva politikk og poesi måtte ha felles; *meddiktning* og *meddrømming*.
>
> Det som ennå kalles *sosialdemokrati*. Samfunnskapital og samfunnsarbeid til gjensidig nytte. Det motsatte av parasittisk ovenifranytte. Samfunn som å finne *sammen, høre sammen* og *synes sammen*, samfunn som å *finnes sammen* helt fra bunnen av, ikke for å mistes som en nedsnødd aksjeutpost, eller å bli påflydd nok et jagerfly fra USA. Eller å bli påtredd nok et direktiv fra EU, lovgitt av en uavsettelig kommisjon, ikke av et avsettelig parlament, og lobbet fram av ansiktsløs finansfiff. Så la leve Montesquieu og det hevdvunne parlamentariske prinsipp; at alle ting er tre.

Det haster, europeisk ungdom vil ikke lenger smøre krisepakker for finanseliter og betale for det med sin egen framtid og retten til å demonstrere mot det. Så hvem vet Jens, kanskje blir det din lodd, som dette annerledeslandets *annerledesmann*, å statuere et eksempel, i form av et Europa vi ikke visste om?

For du vet jo hva som skjedde og hva som kommer til å skje igjen, når det lokale ikke lenger finner seg igjen i det nasjonale, og det nasjonale ikke finner seg igjen i det føderale, og selv det føderale ikke lenger finner seg til rette i det markedsliberale. Når alt og alles credo er å gå med overskudd, med unntak av demokratiet.

Et samfunn lever riktignok ikke av ytringsfrihet alene, men kan faktisk dø, ene og alene på grunn av mangel på det. Og slik man ikke kan rette baker for smed, kan man heller ikke rette ord for gjerninger.

Dette skal vi svare på med mer demokrati, og mer åpenhet. Du fordømte ingen, det var ingen ennå å fordømme, det du gjorde var intet mindre enn å idømme demokratiet mer demokrati og åpenheten åpnere.

Så takk, O statsmann. Men det forplikter. Tordenen som ruller etter slike Satans lynnedslag lik det på Utøya, betyr jo minst av alt tilgivelse, ikke om måneder, ikke om år, kanskje aldri.

La oss heller minne hverandre om igjen på hva disse unge, levende som døde, står og sto for. På LO-kongressen, kort tid før han ble skutt, talte Tore Eikeland, daværende leder av Hordaland AUF, mot EUs tredje postdirektiv, vedrørende konkurranseutsetting av all post, nå også brev under 50 gram. På en framifrå måte forsvarte han postombringelsen i Norge som den er, han informerte også om forhold innen tysk postvesen (der direktivet nå er innført, takket være en årelatt fagbevegelse, og selv fast ansatte må søke sosialhjelp for å få endene til å møtes) før han avsluttet sin tale til stormende jubel: Å gå inn for et sånt direktiv, det er som å ha influensa, og så *betale for å få lungebetennelse*.

Det EØS-baserte EU i et nøtteskall? Kjære Jens, samholdskraftens pappa, båret fram av bærekraftens mamma, hun som bar oss uspurt inn, ikke stress med direktivene, bær oss heller ut av EØS, alle direktivers bamsefar!

Postens jobb å gå med overskudd? Nei postens jobb, den er å gå med post, som strømmens jobb og vannets jobb er å gå med strøm og vann. Livsnødvendigheter skal gå med livsnødvendigheter, ikke med overskudd til aksjeeiere.

Det påstås at et menneske lettes for 21 gram når det dør, man sier det er sjelens vekt. Å konkurranseutsette alt og alle levende får være nok, om man ikke må sette ut på anbud dødes sjeler og.

Så plant et tre for Tore Eikeland der Satan traff, og la oss sammen gå i stilling og forsvare det, i stedet for å krige mer for USA. Kort sagt Jens, vær litt mer AUF. Det folk du forega og fortsatt foregir å være, guttenes Jens og pikenes Jens, smørende det solidariske og store og polare Vi. Ikke med oljesand, men med bærekrefter *i seg selv*. Solkraft, bølgekraft og vindkraft.

For hvem kan vel gjenvinne sosialdemokratiets sjel, om ikke et enda grønnere og enda rødere prosjekt? Venstre er jo nå (tross *raddiskamuflasjen*) mer fagforenings-fiendtlig enn Høyre og Frp til sammen, så fortsett å forankr i folket det som er verdt forankring, gi ansatte en lønn å leve av, gi papirløse papirer og et liv å leve her.

Mer demokrati, mer åpenhet. Men med EURO som *Eureka*? Tvi. Ut siver tvilen, det lave lyset over EUs monetære dobbeltmonarki.

Og hva når EØS' fire friheter betyr at altfor få kan ta seg altfor mange friheter på altfor manges vegne? Og hva med anonyme akronymer som IMF, ECB og ESA? Mon bidrar ikke også de til, med sine institusjonelle og byråkratiske overgrep og sprell, til en slags *strukturell* vold? Som vel er like viktig å imøtegå som individuelle, hatefulle ytringer i internettets mørke kroker?

Svaret på *din* nyttårstale Jens, på vegne av alle analoge og digitale nabokjerringer, blir å bry seg både her og der, både her hjemme og i forhold til der borte.

Min stats kjære minister, ha et riktig godt nytt år! Ta på deg drømmenes pysjamas, stå opp i otta, som du sto opp, ta på deg arbeidsdagens grå dress, og når det kreves, også den representative sorte. Men la den børsnoterte henge. Den kler deg ikke. Vær heller den katedral du ble, som kunne ringe inn og romme så manges sorg og savn. Jens, kjære statsmann i vår smerte, da blir du også den definitive statsmann i vårt hjerte.

Hvis jeg skulle skrevet dette i dag; ville jeg gjentatt og lagt til, som selvutnevnt kommentator fra de monetære og militære slagmarker; på vår framtids vegne: Hvorfor må vi fortsette å kaste barn ut med badevannet? Hvorfor må vi fortsette å konkurranseutsette barn i skogen? Kjære Jens, kom hjem! Vær heller krigsmann hjemme enn krigsmann ute, hjelp oss å få sosialdemokratiet på beina igjen, på føttene igjen, til å gjenfinne sine

røtter igjen, mer som det saprofytte til gjensidig nytte, framfor det parasitte til ensidig nytte, for hva annet blir det (for å supplere Tore Eikeland) enn en politikk som påfører sår vi betaler for å infisere?

Kjære Jens, det har kommet meg for øre at din kone frarådet deg å si ja til generalsekretærjobben i Nato. Man trenger ikke å være Nato-motstander for å rase mot hvordan du har bidratt til å rote til verden, det som toppet seg med den fatale bombingen av Libya. Vi som nå på sett og vis er blitt en ekstrastat i USA, dog uten stemmerett, men med bombeplikt.

Men hva gjør jeg ellers med mitt raseri? Jeg deler det opp i rytmiske rutiner, som smøre- og gjøremidler for mine gjøremål. Min leting, min lesing, min dikting, om eksistens jeg kjenner til, fordi jeg har kjent etter.

Slik Rolf Jacobsens danske kollega Inger Christensen sier, fritt sitert: Man oppnår ikke identitet før man selv tar del i en skapelsesprosess; at verden ikke blir til før vi selv gjør noe med den, uten dermed å sette likhetstegn mellom vår realitetssans og vår realiseringssans, som om det å sette ting til verden, realisere dem og profitere på dem, er blitt vårt eneste bilde på det virkelige, her målet er å «bli seg selv» som omdreiningspunkt, for det gir jo et samfunn som forveksler utvikling med ekspansjon.

Dette er en av de mest rammende kritikker av autoritær vekstfilosofi og markedsliberalisme jeg har kommet over, som også minner meg om min borgerrett og borgerplikt, min faktiske stemmerett ved valg, retten til min egen stemme, en høylytt rett til mitt eget sinne, retten til å synge med mitt eget nebb, selv i pandemiens tid. Men hva hvis pandemien sprer apati, og slik sementerer *status quo*, både politisk og poetisk?

Miles Davis igjen: *Knowledge is freedom and ignorance is slavery.* Her har vi vår viten, her har vi våre sanselige erfaringer, her har han en trompet, her har du et trommesett, her har jeg en penn, og det er ikke bare ordene jeg skriver, det er ordene jeg ikke skriver, det er ikke bare slagene du slår, men også slagene du ikke slår, det er ikke bare notene du spiller, det er notene du ikke spiller: *It's not the notes you play, it's the notes you don't play.* Eller løp og kjøp en togbillett, ta plass på toget NOSTALGI, lytt til rommet mellom dunket fra hver skinneskjøt og syng med. For med rytmisk sang vil verden erobres og bedras, gjenerobres og gjenbedras og atter gjenerobres.

Den nylig avdøde svenske musikklegenden Peps Persson har sagt:

> Rytmen har alltid varit central för mig. Vesterlandsk musikteori har ju övergett rytmen til förmån för melodi – Musik är matematik för oss. Men rytmer, de är biologi. Hela universet är rytm. Kvantefysiken, atomernas uppbygnad och allting, det bygger på rytm, rytmiska forhollanden mellan svängningar i materien. Rytm er alt. Man kan inte förklara det på annat sätt.

Men kanskje kan et dikt:

THE RHYTHM
It is all a rhythm,
from the shutting
door, to the window
opening,

the seasons, the sun's
light, the moon,
the oceans, the
growing of things,

the mind in men
personal, recurring
in them again,
thinking the end

is not the end, the
time returning,
themselves dead but
someone else coming.

If in death I am dead,
then in life also
dying, dying . . .
And the women cry and die.

The little children
grown only to old men.
The grass dries,
the force goes.

But is met by another
returning, oh not mine,
not mine, and
in turn dies.

The rhythm which projects
from itself continuity
bending all to its force
from window to door,
from ceiling to floor,
light at the opening,
dark at the closing.

(Robert Creely)

Slik også arbeidsrytmer har erobret verden, har mennesket erobret verden. Slik har ikke minst Afrika erobret verden, med rytme som tøyler og binder, men frigjør og livgir, fra selve unnfangelsens rytme, fra slaveri og raseri til kollektiv sang, til et besinnelsens raseri, til en felles melankoli, rytmen i arbeidet på bomullsmarkene, i felles løft med felles muskler, til en rytme som tøylet raseriet, til et raseri som kanskje var mulig å leve med. En rytme mer innebygd i musikkuttrykket blant slavene på de få områder i fastlands-Nord-Amerika, blant annet fordi de engelske slaveeiere fryktet tromming. Den forbandt slavene med hverandre, dens auditive og visuelle kraft og dynamikk var de nemlig ikke i stand til å kode. Men helt i begynnelsen av slaveoverfarten fra Afrika, var tromming tillatt, men det var før slavedriverne skjønte at tromming også kunne være skjebnesvangre konspirasjoner slavene imellom.

Også blåseinstrumenter ble forbudt, forbudet førte til andre måter å skape rytmer på, såkalt *bed clapping* og tramping med føttene og *patting*

juba, en rytmisk dans utviklet av slaver fra Kongo, også på grunn av forbudet mot trommer.

Dette er en av grunnene til at de trommeløse *spirituals* ble mer utbredt på fastlandet i Nord-Amerika. En annen grunn var at slavene her var hentet fra mer vokal- og strengebaserte musikkulturer, som f.eks. Mali og Senegal. I Nord-Amerika var Mississippi-regionen en del av fastlands-USA der trommer ble mer akseptert. Disse regionene ble da også i utgangspunktet kolonisert av andre enn protestantisk/anglikanske engelskmenn, nemlig katolske franskmenn og spaniere. På øyene i Karibia ble tromming mer akseptert og utbredt, da slaver der ble tatt fra områder i Afrika der trommekulturen sto spesielt sterkt fra før; Kongo, Ghana, Nigeria og Kamerun. Men senere ble faktisk tromming forbudt også der, og på Cuba, Haiti, Trinidad og i Den dominikanske republikk.

Trommeslag og hjerteslag er i utgangspunktet mer eksistensielle og ganske upolitiske. Men som metronomer er de selvoppholdesmaskiner av beste merke; ett-to-ett-to, en støvel-helst-to! Mens noen rytmefigurer kan diagnostiseres som hjerteflimmer, kan andre være absolutt autoritetsknuserske. Jeg glemmer aldri scenen i Volker Schlöndorffs film *Blikktrommen*, etter boka av Günter Grass, der lille Oskar lykkes tromme et helt nazi-messingkorps sønder og sammen, i et rytmisk motangrep.

TUNG-TUNG-TUNG-TUNG, er ikke kun den versefot soldater helst marsjerer i, men også slik verden er erobret, i alle fall til nå, men noen forsøk på erobringer kan altså slås tilbake, også med ikke-militante versefødder, som med trokeiske Tung-lett-Tung-lett-taktikker, eller med jambiske lett-Tung-lett-Tung-strategier. Eller ved hjelp av en slags lyrisk/dystopisk selvomsorg:

Gud går oss, Faen flår oss, flår for salg såvel av skinn som bein og sinn
Sådan er kapitalismen, men det er vårt Don Quijote-prosjekt
å alltid prøve komme den i forkjøpet
Stikke krøtter i prognosene og maur i dens marsjer
Og om utakk er en menigs lønn
er utakt alle løytnanters

GÅR-meg-O-ver-SJØ-og-LAND, der-MØ-ter-JEG-en-GAMM-el-MANN, han danser med sin dame fram: TUNG-lett-lett, TUNG-lett-lett, DAK-ty-los! DAK-ty-los! Mens man kan si at imperier har erobret i mitraljøse- og i marsjtakt, kan man si at erobringene er holdt ved like (som både kollektiv og individuell forførelseskunst) nettopp i valsetakt, ikke minst i wienervalsetakt. Og det kanskje i større grad enn andre danseverseføtter som a-na-PEST (lett-lett-TUNG) som ved siden av DAK-ty-los er de eneste verseføttene som faktisk beskriver seg selv rytmisk. Uansett hva slags perkussive midler jeg har til rådighet, må jeg jo stadig spørre meg selv, men målet, hva er nå det? Målet er selvfølgelig også middelet, målet er å dele hver dag inn i den takt, som holder meg borte fra kaos og anarki, og deler dagen akkurat i de antall slag, som temmer meg, og dermed gjør meg fri.

Hvis da ikke annet drukner meg, men da vil mine rop om hjelp være fulle av hull, slik som i det telegrafiske rop om hjelp: SOS (kort-kort-kort – lang-lang-lang – kort-kort-kort). Under annen verdenskrig benyttet forøvrig BBC åpningsmotivet fra Beethovens Skjebnesymfoni (lett-lett-lett-Tung) i sine nyhetssendinger, som også er morsetegn for V (for Victory), selve skjebneversefoten.

Men hva betyr ellers all verdens hørbare eller så vidt hørbare slag, hjerters smerteslag og gledesslag? Og hva betyr rommene imellom? Stillhetene imellom? De representerer også rytmer. Rytmer som rutiner, gå samme runden hver morgen, hver kveld, han eller hun, med eller uten hund, året rundt, rundt og rundt, for det er ved hjelp av slike stramme rutiner, i tid og rom, man blir i stand til å registrere forandringer med størst mulig presisjon, i følge med årstidene, på faste snublestier over faste snublesteiner, for å falle som løv faller, for å falle som snø faller, så lenge vi har årstider og klodens rutinerte piruetter, så lenge har vi kloden, før en dag den (mot formodning?) slipper taket i jordaksen og raser gjennom verdensrommet med et nesten uhørlig SOS. Men før det, mon kloden nok en gang lar seg gjenerobre? Hva sier Rolf Jacobsen? Han ber oss på vegne

av havet, på vegne av selve opphavet, om å tie, om å tenke etter, med sitt rytmisk insisterende og anafore «Hyss!»:

> Hyss sier havet
> Hyss sier den lille bølgen ved stranden, hyss
> ikke så voldsomme, ikke
> så stolte ikke
> så bemerkelsesverdige.
> Hyss
> sier bølgekammene som
> flokker seg om forbergene
> strandbrenningene. Hyss
> sier de til menneskene
> det er *vår* jord
> *vår* evighet.

Litteratur

Creely, R. (2006). The Rhythm. I *The collected poems of Robert Creely: 1945–1975* (P. Creely, Red.) (s. 265–266). University of California Press.

Jacobsen, R. (1965). *Stillheten efterpå – – – Dikt.* Gyldendal Norsk Forlag.

Jacobsen, R. (1969). Hyss – –. I *Headlines. Dikt* (s. 15). Gyldendal Norsk Forlag.

KAPITTEL 5

Stilla og det omvende i musikken

Knut Vaage

This essay by composer Knut Vaage employs the idea of silence, or stillness, in music, as a frame, first for describing certain characteristics found in the music of Magnar Åm, and then discussing several aspects of four of his own compositions. In the first part, he describes how Åm's music paradoxically seems to evoke stillness whilst clearly moving forward, holding a productive tension between qualities of beauty and solace, and «rasping dissonances that last long enough to scratch scars on the soul».

In the second part, Vaage describes how his own music often contrasts sharply with that of Åm, although both are concerned with the stretching-out of sound and qualities of stillness between more intense areas in the music. Another shared interest is the use of literature as inspiration for music, while differing in approach. Reflecting over his settings of texts by his grandfather, author Ragnvald Vaage, Vaage refers to the inevitable structural relationship between sound and silence, and how the effect of silence in music can be more dramatic than that of sound itself. Concomitantly, when repetitions and pauses are written into a dramatic text, as in the libretto for Vaage's opera based on Jon Fosse's play *Someone is going to come* (1996), Vaage fills these silences with music, creating an interpretative commentary on the drama of the silences themselves. Thus music, however noisy, may also communicate the complexity of human vulnerability.*

Del I

Magnar Åm og eg deltok begge på eit seminar på Solstrand Hotell på Os sør for Bergen 14.–16. oktober 2020. Tema for seminaret var «stilla i litteratur og musikk». Magnar Åm heldt eit innlegg saman med Jan Inge Sørbø med tittelen «Stilla, torevêret og rugda sitt språk». Musikken i Vesaas *Fuglane*. Eit knippe forfattarar, litteraturforskarar og komponistar var samla for å snakka om sine erfaringar omkring temaet. Me var

Sitering av denne artikkelen: Vaage, K. (2022). Stilla og det omvende i musikken. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 97–107). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

alle inviterte av Forskargruppa for litteratur og musikk ved Høgskulen i Volda, med ei oppgåve om å reflektera over det nemnde temaet på bakgrunn av eige arbeid. Formålet med denne teksten er å oppsummera tankar og idéar etter seminaret, og setja dette i perspektiv i høve til Magnar sitt omfattande arbeid som komponist for å markera hans 70-årsdag. I Del I vil eg fokusera på Magnar sitt virke, medan Del II vil oppsummera mitt innlegg på seminaret. Eg vil takka for invitasjonen inn i gruppa, og eg er glad for å få høve til å heidra Magnar i jubileumsåret hans.

Magnar sin musikk femnar stilla. Musikken hans får fram stilla på underleg vis utan å vera stille. Det ettertenksame og meditative er sterkt til stades. Magnar er opptatt av musikkfilosofi, og eg vil påstå at musikken hans står nært livet. Han interesserer seg for alvorlege og viktige tema. Tonespråket hans er knytt til tankegodset, slik at både tankane og språket hjelper musikken fram. Og omvendt; musikken kan føra tankane og ideane til ein stad me ikkje har visst om. Det er ei ro i Magnar sin musikk som gjer at det er naturleg å tenkja på omgrepet 'stille' midt i eit utstrekt lydbilete. Både form og klang får tid til å stiga fram. Oratoriet *ømhetens tre (tree of tenderness)* med tekstar av Gunvor Hofmo er døme på eit verk som har desse elementa i seg. Dette stort anlagde verket (1 time og 15 min) blir framført av Vox Humana, 4 celli og resitatør. Alvorleg tematikk blir bearbeidd med musikalsk klokskap og ro, og med stor musikalsk spennvidde. Både det poetiske og burleske får utfolda seg. Magnar går heller ikkje av vegen for å utfordra lyttaren med gnissande dissonansar som får vara lenge nok til å rispa spor i sjela. Harske klangar kan i Magnar sin musikk få utfolda seg i stor kontrast til venleiken som er så gjennomgåande og naturleg til stades i musikken hans. Musikken er langt frå kommersiell, men Magnar er opptatt av at kunsten skal gje trøyst. Det skjer ofte i parti med stille, vakre, utstrekte melodiske parti, eller gjennom vare, nesten gjennomsiktige teksturar. Magnar har eit heilstøypt syn på kunst og liv. Han viser oss samanhengen mellom levd liv, samfunnsengasjement, åndeleg medvit og leikande tilnærming til skapande arbeid. Som professor har han påverka fleire generasjonar med sitt heilskapelege filosofiske kunstsyn og si djupe innsikt i det menneskelege.

På seminaret på Solstrand heldt Magnar eit foredrag om arbeidet sitt med ein opera-trilogi over romanar av Tarjei Vesaas. To operaar i trilogien er alt urframførte: Den første er *Is-slottet*, urframført i Esbjerg i 2014 av Den Ny Opera i samarbeid med teaterkompaniet Saum. Etter det reiste ensemblet på turné til Noreg, og tilbake til Danmark med framføring på operaen i København. Del to i trilogien er *Kimen*, eit samarbeid mellom profesjonelle og amatørar. Premieren var lagd til eit industrilokale i Volda i 2018. Eit stort apparat var involvert i ei full scenisk oppsetjing. Som oppkøyring til premieren blei det framført ein konsertant-versjon i 2017 med Telemark Kammerorkester og solistar på Sentralen i Oslo. Og i 2020 vart ein omarbeidd instrumental-versjon for strykeorkester utgitt på CD av TERJUNGENSEMBLE til gode kritikkar.

Planane for siste del av trilogien var hovudsak i foredraget komponisten heldt saman med librettist Jan Inge Sørbø på seminaret på Os. Dei trekte fram ulike element i Vesaas sin roman *Fuglane*, og meinte blant anna at teksten kan tolkast som eit kunstnarportrett. Hovudpersonen Mattis har eit språk som ikkje fell saman med kvardagsspråket. Han brukar det ikkje-verbale språket, eit overskridande språk, psykosen sitt språk. Han kan tolka fuglespråket, men han klarar ikkje å jobba som folk flest, og fell difor utanfor i bygda.

Magnar vil få fram det som ligg mellom linjene hos Vesaas. Ein viktig del av uttrykket er det som ikkje blir sagt. Det som manglar, er ein føresetnad for det som er. Han ynskjer å dvela ved mysteriet hos Vesaas. Stilla kan vera fråvær av språk. Stilla kan vera det formlause, det me ikkje kan uttrykkja, og kan difor bli motivasjonen vår for å skapa form. Som komponist er Magnar ute etter ein balanse basert på ei stille drivkraft. Musikken blir eit biprodukt av det mennesket er. Stilla var der undervegs i musikken som ein ingrediens i heilskapen, men det er stilla som står igjen til slutt.

Magnar Åm er ein klok komponist, med ei gjennomtenkt haldning til sitt liv og sitt virke. Han har ei filosofisk tilnærming som kjem tydeleg fram i musikken hans. Han har eit breitt uttrykksregister og skaper både eit lyttande og eit granskande univers som først og fremst uttrykkjer det djupt menneskelege.

Gratulerer med 70 års-jubileum, Magnar! Du kan sjå tilbake på ein rikhaldig produksjon og mange år i kunstens teneste. Med den bakgrunnen kan du trygt gå vidare med nye verk i ditt breispektra og underfundige musikalske univers.

Musikken som er omtalt ovanfor finst på følgjande innspelingar:[1]

CD: *ømhetens tre,* Oratorium, Nordic Sound, 2012
Magnar Åm og Gunvor Hofmo
Framført av Vox Humana, skodespelar Ragnhild Vannebo, cellistane Audun Sandvik, Aage Kvalbein, Erlend Habbestad og Ole Eirik Ree.
https://open.spotify.com/album/1IMDFbG2aBwwGL-Bg7XdrhO?si=e1UlXGOvTFeqbMBV_bPifg&dl_branch=1

CD: *Kimen,* Fabra FBRCD-18, 2020
Framført av TERJUNGENSEMBLE, dirigert av Lars-Erik ter Jung
https://open.spotify.com/album/4AYp1gDC3kpAEChA1cl-DYe?si=Hba-5z3xSPqQW62iy97d1A&dl_branch=1

https://fabra.bandcamp.com/album/magnar-m-kimen-fbrcd-18

1 Informasjon om Is-slottet, Den Ny Opera: https://www.dennyopera.dk/om-os/tidligere-forestillinger/is-slottet-2014/

Del II

Til seminaret på Solstrand var det eit ynskje frå forskargruppa om at deltakarane skulle komma med døme på eige arbeid og tankar omkring stilla som fenomen i musikk og litteratur. Teksten vidare oppsummerer mitt bidrag til seminaret. Kanskje litt rart at eg blei spurt om å delta med betraktningar om det stille. Musikken min kan ofte framstå som ein slags maksimalisme kor alt burde vera med; heile livet skal helst beskrivast. Men slik som Magnar, er eg også opptatt av å strekka ut og ta vare på det luftige og stille mellom dei intensiverte områda i musikken. Med dette utgangspunktet vil eg reflektera litt omkring stilla i musikk og litteratur. Refleksjonane er knytte opp til fire stykke som er skrivne over ein periode på tretti år (1988–2019).

…stilla og døden

Tonen blir fødd frå stilla og døyr ut i stilla. Ansatsen skaper tonen, og i avslutninga av kvar tone ligg ein overgang til stilla. I overgangen mellom lyd og stille ligg det eit potensial til utvikling av intens lytting. Lyd og stille er i evig dialog. Dette er ein alltid pågåande sirkulær prosess som skjer i musikken og i alle lydar omkring oss, både lydar som kjem frå naturen og dei menneskeskapte. Lyden står i uløyseleg relasjon til stilla, som lyset til skuggen, eller som i samanhengen mellom livet og døden.

Døden er den endelege stilla. Før det blir det aldri heilt stille. Det finst alltid eit sus eller ein liten lyd. Dersom me då ikkje trer inn i eit lydtett rom. Eit slikt rom ligg i Microsoft sitt hovudkvarter i Redmond i Washington, og det skal visstnok vera jordas mest stille stad. Så stille at me for lengst ikkje er i stand til å høyra noko som helst. Fleire som har vore i slike stille rom, fortel om eit kraftig ubehag. Kan det vera at dødsangsten tar tak i oss når stilla blir absolutt?

Bror min, forfattaren Lars Amund Vaage, deltok også på seminaret. Om kvelden las han utdrag frå den nye romanen sin, *Det uferdige huset*, dikta over vår bestefar Ragnvald Vaage si livshistorie. Opplesinga hadde tonefølgje av Geir Hjorthol, og det var første gongen Lars Amund leste frå denne boka som var i trykken på den tida. Utsnittet han las, var første

kapittel, som (med diktarisk fridom) omhandla den tragiske historia om då bestefar vart fødd. Mora og tvillingen hans døydde under fødselen.

I si første diktsamling *Liv som strir* utgir bestefar, berre 23 år gammal, dette diktet om saknet etter ei mor:

STILLE, STILLE

Stille, stille alt paa jord,
stilt, aa stilt som æva;
allheims ande lint ei mor
inn til kvila svæva.
Storm og strid ver stille no;
mor vil kvila, mor treng ro.

Stille, stille, fugl i lund,
stilt du ljoset lova.
Stille, stille kvar ein munn,
stille, mor vil sova.
Stille kvar ein luftning linn,
stille, mor vil sovna inn.
…

Stille, stille hjarta varmt,
mor fekk kvila, mor fekk sova,
mor fekk byta jordliv armt
burt i livsens paaskegaava.
Stille alt i nord og sud
mor er fari heim til Gud.

Stille, stille larm og staak,
storm og stridsjalm dovna,
stille brand og brål og bråk
stille, mor er sovna. –
Stillnar ikkje livsens kav
no når mor er sovna av?

(Ragnvald Vaage, frå *Liv som strir*, 1912)

Rett etter at eg var uteksaminert frå Griegakademiet (på den tida heitte det Bergen Musikkonservatorium) i 1990, fekk eg tilbod om å halda ein konsert i baroniet i Rosendal. Då bestemte eg meg for å laga ein songsyklus over bestefar sine dikt. Eg skreiv denne songen før dei andre i syklusen (i 1988), og den kan kanskje opplevast som ei litt naiv musikalsk betraktning over eit så alvorleg tema. Likevel kan eg framleis stå inne for denne barnlege, enkle betraktningsmåten. Eit gjennomgangstema i Ragnvald Vaage si dikting er barnet som må veksa opp utan ei mor.

Stille, stille…(1988/1991)
CD: *Eg strøyer mine songar ut* Albedo, p 1993 - ALBCD 006
Framført av Linda Øvrebø - sopran, Jan Kåre Hystad - sopransaksofon, Knut Vaage - piano
https://open.spotify.com/track/1uwweoCACebXYsmPDVWwcp?si=38cc4f6eddd24415

…stilla og lyden (lyden av pausen)

Det er innlysande at stilla i musikken er ein nær slektning av pausen. Pausen i forløpet vil nesten alltid innehalda etterklangen frå siste anslag, og fyllast meir eller mindre av etterklangen i rommet, og kan difor ikkje definerast som stille, men vil ofte opplevast slik av lyttaren.

I Beethoven sin musikk er pausane grunnleggjande viktige i forma og i den musikalske dramaturgien. Slåande døme på dette er starten på 5. Symfonien (*Skjebnesymfonien* 1804-1808) og *Sonate Patetique* for piano (1798). Begge desse kjente klassikarane går i tonearten C-moll, som av mange vil oppfattast som ein dramatisk toneart. Begge verka brukar heilt frå starten pausar som spenningsskapande verkemiddel. Det meiner eg viser ei open haldning som Beethoven hadde gjennom livet til det å skapa. Etter pausen vil det alltid vera mogleg å gå ein annan veg i det musikalske landskapet. Dette kan sjåast på som eit frampeik mot ein stadig meir radikal musikk frå Beethoven sin penn. Han hadde vilje og evne til alltid å finna fram til nye uttrykksmiddel gjennom heile livsverket sitt.

Ein sensibel utøvar eller dirigent vil kunna kjenna at pausen hos Beethoven er eit grunnleggjande formskapande element. Utfordringa blir å

fylla pausen. Ein måte å gjera det på kan vera gjennom å utføra ei organisk kroppsleg rørsle i ein boge frå avslutninga av ein tone, gjennom pausen fram til ansatsen av neste klang. Om dette blir utøvd på «rett» måte, kan stilla som oppstår når tonen døyr ut, intensivera energien før neste ansats.

Verknaden av stilla i musikken kan vera meir dramatisk enn lyden. Strauss brukar i operaen *Salome* stilla som høgdramatisk verkemiddel rett før den vakre Salome, gjennom å framføra ein sensuell og suggererande dans, lukkast i å få døyparen Johannes sitt hovud servert på eit fat. Operaen elles er ein straum av buktande lyd, og stilla på det dramatiske høgdepunktet blir ein svært verknadsfull kontrast.

Min første opera var laga over Jon Fosse sin tekst *Nokon kjem til å komme*. Fosse skriv med ujamne mellomrom inn «pause» i teksten, og gjerne også meir detaljert «lang pause», «kort pause» og liknande. Eg opplever det som at han lagar rom og luftigheit gjennom å spesifisera pausane. Men det skjer også noko på det psykologiske planet. Pausen kan hjelpa teksten i skodespelet å uttrykkja tvil, uro, ambivalens og fleire andre kjensler. Hovudpersonane i *Nokon kjem til å komme* får ikkje livet til slik dei hadde tenkt, og for lesaren blir ordet «pause» i teksten noko som tvingar oss til å tenkja etter. I Fosse sine tekstar vil det alltid vera mogleg å tolka tekstane på ulikt vis, noko hans aktive bruk av pausar bidrar til. Difor blir lesaren aktivert, og kan knyta teksten til erfaringar frå eige liv.

Gjennom kombinasjonen av ein musikalsk poetisk skrivemåte med tydelege tema, pausebruk, og eit repeterande språk, er operaen på ein måte alt skriven ut i Fosse sin tekst. Kva skulle eg så gjera i komposisjonsprosessen dersom operaen alt var utskriven i den litterære teksten? Løysinga mi vart at i operaversjonen blei pausen i teksten omskapt til lyd. Den blei tolka i ein stadig straum, som ein negasjon av teksten der pausen hadde fått så stor plass. I min operaversjon tar lyden pausen sin plass, og då med ei oppgåve om å tolka teksten på det psykologiske planet. Musikken overskriv stilla som på eit vis ligg dobbelt i pausane i teksten. (Ein tekst er alltid stille om den ikkje blir lesen opp, resitert eller gjort om til song, men i ein tekst som føreskriv pause, blir stilla dobla.)

For å oppsummera: Pausane i Fosse sin tekst er i min operaversjon omsett til ein psykologisk beskrivande lyd i form av mellomspel som fyller tekstpausane, og som gjennomgåande tolkar underteksten. Dette gjer at det ikkje blir stille når teksten inviterer til det. Lydbiletet blir i staden ein negasjon av teksten sin pausebruk.

Nokon kjem til å komme, Part 1 Huset (2000)
CD: *Someone is Going to Come* Aurora, c & p 2006
- ACD 5043
Framført av BIT20 Ensemble, Siri Torjesen – sopran,
Ketil Hugaas – baryton, dirigert av Ingar Bergby
https://open.spotify.com/
track/onVlURv1bNK1AqNodp3Ahs?si=4Wtbo7hxS9e_
d6LWR7MQMQ

....frå rabalder til stille

Rabalder blei komponert til pianisten Einar Røtting. Som tittelen viser, så er *Rabalder* eit svært høglytt stykke musikk. Blir det berre bråk, eller er det mogleg å finna inn til ei sårbarheit midt i alt bulderet? Dersom me står tett på ein foss og lyttar intenst til den fullspektra kakafonien av lyd, kan energien vera overveldande. Men kanskje dette kaoset kan verka frigjerande på oss dersom me vel å utsetja oss for det? Uttrykket i *Rabalder* går ifrå reinspikka brutalisme heilt ned til det sarte og ettertenksame. For dei av oss som går gjennom livet utan kjenslemessig rustning, kan eit rabalder med etterklang tena som eit slags bilete på korleis vår tid kan opplevast. Når me fjernar oss frå bråket, blir stilla endå meir til stades. Reisa i lyd frå bråk til stille går ifrå eit rabalder til ein utstrekt etterklang som inviterer til ettertanke. Dette kan skapa det rommet me treng for refleksjon omkring våre liv. Me kjem til eit nullpunkt kor nye ting kan utvikla seg, og endringa kan skje. Formmessig gjentar stykket denne dynamiske bølgja, og på den måten er det eit slags variasjonsverk. Den som lyttar gjennom heile, vil såleis få stadig nye moglege rom for refleksjon. Me kan igjen oppleva det som at verknaden av stilla i musikken kan vera meir intens enn dei lydsterke og bråkete partia.

Når musikken buldrar og bråkar, ligg det også latent ei implisitt stille som eit komplementært motstykke. Og når tonen kling ut og stilnar, heng minnet om han igjen hos utøvar og lyttar. Dette dialektiske tilhøvet mellom lyd og stille er noko som kjem til uttrykk både hos Magnar og meg, så ulik musikken vår elles er. Stilla er naudsynt for at lyden skal klinga; stilla kan oppfattast som antitesen der den klingande musikken blir syntesen mellom lyd og stille.

Rabalder (2019)
CD: *Svev* Lawo Classics 2020 - LWC1199
Framført av Einar Røttingen, piano
https://open.spotify.com/track/1pLYrKxdU9Jo1ozYfIMLYn?si=a04fcbc7a8a64cd3

...kvile i naturen

Bestefar omtalar døden i eit av sine seine dikt som eg har tonesett i ein litt forkorta versjon i den tidlegare omtalte songsyklusen. Han jobba heile livet som småbrukar, og var sterkt knytt til naturen. Som fleire andre i sin generasjon var han det motsette av ein urbanist. Det enkle livet på bygda i pakt med naturen blei hylla. Naturen hadde kraft til å trøysta. I naturen ville han, om diktet blir tolka bokstaveleg, ha si siste kvile.

Syklusen sluttar med denne songen, i tilbaketrekt ro med ei tolking av forfattaren sitt ynskje om å få si siste kvile i den vakre og kjære naturen, med kjente blomar og fuglar omkring. I introduksjonen er klaveret så svakt som mogleg slik at det nærmar seg klangen av harpe. Me er tilbake der me starta: med tekst og musikk som reflekterer over stilla og døden.

DEN LANGE SVEVNEN

Fekk eg sova den lange svevnen
der eg aller helst ville,
då skulle det ikkje vera ved allfarvegen
der krossane står som soldatar på mønstring,
men ein stad langt inne i skogen
der furene susar i solgangsbrisen
og myrull lutar
liksom ørsmå, kvitlugga barnehovud
bøygde i bøn.

Skogstjerner – dei som veks inni skuggen
og endå er bjartar´ enn julesnøen –
dei skulle stå kringom på alle kantar
og skina som ljosa på altarbordet –
tytebærlyng skulle stå der og lata seg kjæla
av annige ungjentehender
når bæra er mogne -
fugl skulle helsa med song
kvar nyskapt morgon,
og pors bløma
med ange av evig sommar.

(Ragnvald Vaage: *Heim frå havet*, 1965)

Den lange svevnen (1991)
CD: *Eg strøyer mine songar ut* Albedo, p 1993
– ALBCD 006
Framført av Linda Øvrebø – sopran, Jan Kåre Hystad – fløyte, Knut Vaage – piano
https://open.spotify.com/track/4KWJj1ukfc6Es6M22spNAt?si=5f8e775370834c27

KAPITTEL 6

Stilla, torevêret og rugda sitt språk: Musikken i Vesaas' *Fuglane*

Jan Inge Sørbø

Summary: This article is a reflection over the process of making an opera-libretto on the basis of a novel (Tarjei Vesaas: *The Birds*). The most straightforward method would be to concentrate on the plot, which can be transferred quite easily from novel to opera. But for the music to be more than an underlining and enforcement of events in the plot, the librettist must read the novel in a more advanced way to grip the dimensions of the text. What kind of rooms are opened in the text, what is accentuated or, conversely, played down in the text, and what is connected to fear, hope, fellowship or isolation? And above all: Where does the text open up for phenomena that lie at the borders of what everyday language can say? In the Vesaas novel, the Bird motif, the secret language of the woodcock, plays a major part. It is precisely in the secret, almost unutterable language of the bird that we can find the bridge over to the music. This insight leads into a reflection upon the nature of language in a broader perspective. Language is far more than empirical claims about the world; speech consists of acts and signs that go beyond only pointing to facts in the world. Literary language can be as objectless as music, pointing to itself, and it can at this point have the strongest force.

Keywords: Vesaas: *The Birds*, literature vs music, autonomous aesthetics, speech acts

Ei rekkje musikkdramatiske verk byggjer på kjende litterære tekstar. Overføringa frå tekst til scene og frå lesing til musikalsk framføring reiser mange spørsmål. Ikkje minst gjeld dette når tekstgrunnlaget er ein roman, som rommar langt meir tekst enn det ein opera har plass til. I prosessen med å skriva ein libretto, altså velja ut dei tekstane som skal

Sitering av denne artikkelen: Sørbø, J.I. (2022). Stilla, torevêret og rugda sitt språk. Musikken i Vesaas: *Fuglane*. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 108–120). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

framførast musikalsk, må ein gjera eit utval, bygd på ei tolking av teksten. Er handlinga det viktigaste, eller er det dei symbolske romma som oppstår i bilete og hendingar i teksten? I det fylgjande skal eg presentera nokre sider ved ein slik prosess, både ved å gjera greie for ei tolking av romanteksten, og ved å reflektera meir prinsipielt over forholdet mellom handling og symbolunivers, mellom tekst og musikk og grensene for kva som kan uttrykkjast. Finst det kanskje eit slags ordlaust punkt i verbale kunstverk, som peikar mot musikken?

Vesaas og Åm

Våren 2018 fekk eg vera med i koret i Magnar Åms opera *Kimen*, som vart uroppført i Volda under Dei nynorske festspela.[1] Det var ei stor oppleving på mange vis; både ved at stoffet var så krevjande at det var heilt på grensa av det eit amatørkor kunne få til, men ikkje mindre ved at responsen var så einestående. Etter å ha dukka ned i lynsje-stemninga, drapet og angeren, slutta operaen med ei enkel setning frå romanen: «Det er morgon no». Då barnekoret song denne enkle linja, rann tårene hos meir enn ein publikummar i den store industrihallen der verket vart framført.

Dette var den andre Åm-operaen med Vesaas-tekst. Den første var *Is-slottet*, som vart uroppført i 2014 i Esbjerg. Etter *Kimen* spurde Magnar om eg kunne laga ein libretto til *Fuglane*. Her vil eg reflektera litt over mi tilnærming til *Fuglane*, og korleis denne poetiske romanteksten kan setjast i forhold til musikk.[2]

1 *Kimen* vart uroppført i Propellhallen, Volda 7. juni 2018. Regissør var Jiri Nagy. Musikarane kom frå Telemark Kammerorkester, Ålesund strykekvartett, Indre strøk ungdomsstrykeorkester og songarane frå Volda Vokal, Ørstakoret, Volda og Ørsta korskule og ei lokal ungdomsdansegruppe. Solistar var Karen Rosenberg Olsen, Magne Fremmerlid, Eivind Kandal, Thomas Røshol, Ingeborg Fangel Mo, Ragnhild Engeset, Louise Engeseth og Karina Holkestad. Dirigent var Lars-Erik ter Jung.

2 *Fuglane* blir omtala som «meisterverket til Vesaas» i omslagsteksten i *Skrifter i samling*. Det er semje mellom kritikarar og litteraturhistorikarar om at denne romanen er svært vellukka. Mange har skrive noko om den, sjølv om ikkje mange har skrive inngåande studiar over berre dette verket. Sverre Wilands bind om *Fuglane* i serien *Veier til verket* er ei fin innføringsbok. Den inneheld også ein bibliografi om forskinga (Wiland, 1997).
Etter den tid er det laga fleire hovudoppgåver, m.a. Henriette Lofthaug om religiøse trekk i romanen, og Per Christian Gundersen om humoren. Fleire har også interessert seg for den polske filmatiseringa av romanen.

Handlinga og elementa

Og la meg starta på eit enkelt nivå, før eg nærmar meg nokre meir språkfilosofiske spørsmål, knytt til forholdet mellom språk, musikk og omverd.

Ein opera inneheld som oftast ei forteljing, eit handlingsforløp, det Aristoteles omtalar som ein fabel eller *mythos*. Vi startar i ein tilstand, så skjer det noko som gjer at vi – eller helten – kjem over i ein annan tilstand. Dette forløpet kan vera komisk eller tragisk; i forteljemessig forstand tyder det at det kan gå frå ein tilstand av harmoni til disharmoni, som i tragedien, eller frå disharmoni til harmoni som i komedien. Men gjennom denne handlinga går helten gjennom eit verdiladd landskap; og med Northrop Frye[3], og seinare strukturalistisk teori, kan vi skilja mellom den horisontale dimensjonen, der helten bevegar seg mot eit mål, og den vertikale dimensjonen, der rørsla fører han «opp» i livsutfalding og harmoni eller «ned» i disharmoni og trugande død. Med ein musikalsk metafor kan ein seia at handlinga er melodien, som rører seg framover, medan den verdimessige, vertikale dimensjonen, er (dis)harmoniane som melodien rører seg gjennom på sin veg mot slutten eller sluttakkorden.

Fuglane[4] fortel ei slik historie. Tidleg i romanen gir Mattis uttrykk for at han er redd for at systera Hege skal forlata han. Og det skjer, slik Mattis opplever det, fordi Hege blir kjærast med Jørgen, og då er det i grunnen ikkje plass til Mattis lenger. I den forstand har vi ein variant av ei trekant-historie her, med den hjelpelause Mattis som klamrar seg til systera, og Hege som på si side lengtar etter å realisera sitt eige liv og sine eigne kjensler. Mattis har ei intuitiv forståing av dette, som vekslar mellom presise aningar og rein angst.

Denne historia har eg lagt vekt på i librettoen, ved å flytta Mattis sitt utrop: «Hege – du må ikkje gå frå meg!» heilt fremst i operaen.

---

3 Northrop Frye brukar dei aristoteliske omgrepa *mythos*, *ethos* og *dianoia*, som tyder handling (fabel), karakterar og meining eller tema. *Mythos* er noko som skjer i tid, eit forløp eller ein sekvens, medan *dianoia* er dei (vertikale) meiningsdimensjonane som handlinga bevegar seg gjennom. Sjå Frye, N.: *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, s. 52.

4 Vesaas gav ut *Fuglane* i 1957. Eg viser til den utgåva som står i *Skrifter i samling*, bd. 12, Oslo, 1988.

Men teksten i *Fuglane* rommar så mykje meir enn dette, og mange av episodane har berre ei perifer tilknytning til dette dramaet. Vi blir kjende med Mattis si verd: Hans problematiske forhold til arbeid på jorda, hans overdimensjonerte otte for torevêr, hans fryktblanda fascinasjon for jenter (med hans geniale spørsmål til Jørgen: «Tenker du på jenter midt i veka?» (s. 162). Men framfor alt hans enorme fascinasjon for fuglar – rugda som flyg over huset, som han fører samtalar med, og den store skinande fuglen på stien. For Mattis er dette store livshendingar. Og her er vi i den vertikale dimensjonen; vi får innsikt i Mattis sitt univers. Vi kan bruka den gamle elementlæra: Øvst er lufta, fuglane sitt element, med si merkelege dragning på Mattis. Men det farlege i tilværet kan erobra lufta; det skjer når elden tek over, gjennom lyn og tore. Vesaas sin uforliknelege humor melder seg her; Mattis har nemleg lese alt han har kome over om lynnedslag, men aldri nokon gong høyrt at lynet slår ned på do. Difor stengjer han seg inne på do så lenge tora rullar.

Jord-elementet handlar om arbeidsliv og kvardag, og her er Mattis utilpass. Han har tallause røynsler av å mislykkast som jordarbeidar, men melder seg likevel som leige-arbeidar på ein av nabogardane. Det har aldri gått bra før, og vi får demonstrert at det ikkje går bra no heller. Tankane går i kryss for han, og arbeidet mislukkast (kap. 10 og 11). Likevel er det nettopp på jorda han har sine største opplevingar; det er når han samtalar med rugda. Han ser rugdespor i jorda, og les det som hemmelege teikn. Dette skjer når luft-elementet møter jorda, og då er Mattis på rett plass. Han forstår og les det jordtrælane ikkje forstår (kap. 14–15).

Vatnet er eit tvitydig element – i elementlæra og i romanen. Det rommar både død og gjenføding, det er dåpen sitt element. Mattis opplever sin største triumf på vatnet, når han havarerer med den gamle båten sin, og blir berga av to glade jenter som er ute for å ro og bada. Men i denne episoden ligg det også varsel om det farlege ved vatnet, som viser seg i slutten av romanen, der Mattis ror ut på vatnet, slår hol i den rotne båten, og overlet til lagnaden om han skal leva eller døy. Mellom dei to episodane er karrieren hans som ferjekar; han patruljerer på vatnet, om nokon skulle ha bruk for skyss. Ironisk nok kjem Mattis på den måten til å frakta Jørgen til huset, og dermed er trekant-historia i gang (kap. 21–22).

Musikk til eller i romanen

Om ein tenkjer på musikken *til* Vesaas sin tekst, kunne ein konsentrera seg om handlinga og forløpet, og laga glad, dramatisk, trugande eller trøystande musikk etter kvar ein er i handlinga. Men meir spennande er det kanskje å spørja etter kva musikken er *i* romanen. Og då er ein straks over i det vertikale nivået; dei ulike laga i Mattis si verd, som har ulik ladning og dermed ulik musikk i seg. Som librettist blandar eg meg ikkje inn i korleis denne musikken skal formast ut av komponisten, men freistar å setja saman tekstelement som eg som tekstlesar opplever formidlar ulike stemningar, modi, ulike blandingar av angst, håp og tru. Og *Fuglane* har mykje å by på: den skarpe angsten for torevêret, den spontane gleda ved fugletrekket, det lokkande og farefulle i vatnet, det blinde slitet på jordet, den vonde kjensla av å stå utanfor det andre kan. Men kanskje det mest spennande: det hemmelege språket til rugda.

Og det fører meg over til dei meir filosofiske sidene ved det å føra saman litteratur og musikk. Litt flåsete kan ein seia at dei to har levd som eit slags *love-and-hate couple* gjennom historia. Frå tidlege tider har dei levd i lag, gjennom lyrikkens samliv med lyra, i song og ritual. Gode melodiar har søkt tekstar, og tekstar har leita etter gode melodiar. Frå dette tette samhaldet har termane for det eine slått inn i det andre, slik at vi nesten automatisk brukar ord som musikk og klang om lyriske tekstar (eller lyrisk prosa). Nokre termar blir brukt om kvarandre i dei to kunstartene; rytme, klang og komposisjon er disiplinar i begge, medan element frå analysane av forteljinga kan slå inn i musikkfaget.

Som i andre relasjonar, kan det oppstå maktkampar mellom dei to. Kven har rett til å definera termane, og kven brukte dei først? Er rytme lånt ut frå musikken, eller var den til stades i setninga før det? Er komposisjon primært brukt om musikk, og lånt av litteraturen? Men i tillegg til denne potensielle konflikten omkring kven som eig termane, er det også ein gjensidig lengt etter den andre sida. Musikken kan bli programmatisk og ta på seg å fortelja ei historie, som i *Finlandia* eller *Die Moldau*. Og litteraturen kan bli så orientert mot den ordlause musikken at den helst vil bli rein lyd. Stundom kan det oppstå merkelege kombinasjonar, som når Olav Aukrust vil forkynna eit nasjonalt evangelium, men driv

tekstane sine så langt inn i musikken at dei liknar på «poésie pure». Som Geir Hjorthol har synt i ein artikkel om Lars Amund Vaages forfattarskap, finst det ei dragning mot det ordlause også i ordkunsten.[5] Og då tyr ein lett til musikken som namn på det ordlause. Dette handlar om ulike måtar å representere det verkelege på. Ein heilt avgjerande skilnad på ordkunst og (ordlaus) musikk ligg jo i måten dei viser til det verkelege på. I utgangspunktet verkar det som litteratur og musikk her står kvast mot kvarandre. Eit av språket sine elementære funksjonar er å visa til omverda, det ein kallar den referensielle funksjonen. Substantiv er namn på fenomen i verda, verb gir namn til handlingar, adjektiva deler ut eigenskapar. Denne språkfunksjonen har blitt vurdert ulikt i ulike tider. Den logiske positivismen definerte dette som den grunnleggjande funksjonen ved språket, og prøvde å føra alt tilbake til den. Men alt i antikken fanst det andre syn. I platonsk idealisme peika språket primært mot den *Logos* som fanst i tanken og ideen, og som fenomena var ufullstendige representasjonar av. Og hos den meir verdsvende Aristoteles finn vi eit skilje mellom *det som skjer* og *det som alltid skjer i det som skjer*[6] (Aristoteles, 1997, kap. IX). Det første høyrer til historievitskapen, som berre fortel om det eingongsmessige, det andre handlar om tragedien og andre fiksjonsformer, som ser etter tidlause mønster bak dei einskilde hendingane. Alt her finst det ei vending bort frå det reint referensielle. Talehandlingsfilosofane og den seine Wittgenstein skilde mellom tale som påstandar og tale som handlingar. Det siste går utover det reint påpeikande og påstandsmessige (Wittgenstein, 1967; Austin, 1955). Det inneheld også det performative, det som blir til fordi det blir sagt. *Det* er ein interessant kategori for kunst og skapande arbeid. Det finst altså eit heilt repertoar av aspekt ved språket som går utover det referensielle; språket er meir enn namn på ting.

5 Hjorthol (2020) tek opp dette i ein artikkel med særleg vekt på romanen *Syngja* (2012). Sjå også samtalen mellom Hjorthol og Vaage i eit anna kapittel av denne boka.

6 Aristoteles: *Om diktekunsten*. Oversatt fra gresk og med innledning av Sam. Ledsaak. Oslo, 1997. Sjå kap. IX.

Det doble i språket

Men som Northrop Frye peikar på (Frye, 1957, s. 73), ligg det også noko tvitydig i det påpeikande i språket. Kvart språkteikn viser både til noko i verda, og til andre språkteikn. Og denne tilvisinga til andre teikn syner seg frå det reint lydlege, via skriftteikna til arketypar og større språklege eller sjangermessige mønster. Språket viser både innover og utover. Og denne måten å visa til seg sjølv på, i repetisjon og variasjon, har språket felles med musikken. Den enklaste forma dette har, er i rim og rytme, som heile tida repeterer og varierer dei same lydlege og rytmiske figurane. Men det viser også i større språklege einingar. Også musikalske former tek opp att og varierer mindre einingar, og vev det einskilde motivet saman med større einingar.

Då eg for nokre år sidan arbeidde med livshistoria til Fartein Valen, oppdaga eg eit interessant fenomen (Sørbø, 2006). Dersom ein overfører det «påstandsmessige» eller påpeikande, som Frye skriv om, til musikken, kan ein også der sjå at musikken kan peika både utover mot verda og innover mot seg sjølv, mot sine eigne former. På 1800-talet vart dette flittig diskutert, med Johannes Brahms som ein talsmann for den absolutte musikken, og Wagner og andre som tilhengarar av programmusikk, altså musikk med klare tilvisingar til forhold i verda. Valen og hans musikalske slektningar i den andre wienerskulen orienterte seg i hovudsak mot den absolutte musikken. Det var ei retning som også heldt klar distanse til folkeleg musikk, ofte med eit innslag av forakt for massane sin smak. Dette hindra dei ikkje i å setja musikk til tekstar, men også i slike verk peikar musikken ofte mot seg sjølv, mot brotet med tradisjonen og orienteringa mot nye former for rytme eller tonalitet. Valen kan seiast å stå for eit ytterpunkt i denne typen musikk.

Men då eg las om Valen, oppdaga eg at dei krevjande komposisjonane hans, der folk verken greidde å oppdaga ein bodskap eller ei tilvising til «verda», eller eit mønster dei kjende att frå tidlegare musikk, skapte eit sterkt behov for historier. I omtalen av Valens verk vrimlar det av anekdotar om korleis han fekk ideane til musikken sin (Gurvin, 1962). Han såg ein heilt kvit fugl, han vart vitne til eit bombeåtak på ein båt, som gjekk ned og etterlet seg ei stille, han gjekk (i alle fall i tankane) til den

gamle kolerakyrkjegarden i Valevåg. Der musikken motsette seg å bli identifisert med kjende fenomen, det vere seg i musikkhistoria eller i fenomen-verda, kravde formidlinga og kanskje også tolkinga av musikken at det tilsynelatande brotne sambandet med verda vart retta opp. Det handla om ein kvit fugl. Eller om ein båt som gjekk ned på Sletto, like utanfor heimen til Valen.

Ord, musikk og stille

Ein kan forenkla, og seia at språklege verk handlar om verda, og er styrt av det referensielle, medan musikalske verk vender seg bort frå denne ytre tilvisinga, og handlar om seg sjølv, eller om det vakre. Som eg har prøvd å visa ovanfor, stemmer dette dårleg. Snarare er det slik at den doble retninga i språkteiknet, mot språket sjølv og mot verda, har ein parallell i det musikalske språket. Rett nok er musikken i seg sjølv ordlaus, men den kan likevel peika mot verda gjennom lydimitasjon, bruk av kjende melodiar med eit (ideologisk) innhald, som nasjonalsongar eller arbeidarsongar. Og ordkunsten skifter i si orientering: Nokre periodar og teoriar poengterer sterkt litteraturens feste i det sosiale og historiske (realisme, naturalisme), andre periodar poengterer at språkkunsten nettopp frigjer seg frå desse banda (symbolisme, postmodernisme). Stundom er det vel også slik at forfattaren freistar å nærma seg det ordet ikkje kan uttrykkja, medan lesarane plasserer han inn i kjende mønster. Som gymnasiast intervjua eg forfattaren Alfred Hauge, som eg beundra sterkt. Eg spurte kva han ville seia med romanen *Perlemorstrand*, og venta meg ei formulering av bodskapen i kortform. Difor vart eg ørlite motfallen då Hauge svara: Først og fremst vil eg skriva ein god roman. Eg var meir innhaldsorientert; han var orientert mot å nærma seg noko det var vanskeleg å uttrykkja, noko ved språkets grense.

Den enkle versjonen er altså at språket viser til verda, musikken til seg sjølv eller det estetiske. Men den meir kompliserte, og difor betre versjonen, er at verbal kunst oppstår når ein ikkje viser direkte til omverda, men søkjer det som (nesten) ikkje kan seiast, det som er ved grensa for språket. Musikken har også ei drift mot ei slik grense, nemleg stilla. Musikken spring ut av stilla, og vender tilbake dit. Dette elementet har i skiftande

grad vore synleg i musikkhistoria. Det er lett å sjå det i gregoriansk song, der ein må la songen klinga ut, ofte i store rom, før ein byrjar på neste frase. Eit moderne døme kan ein sjå hos Arvo Pärt, som byrja i ein krass etterkrigsmodernisme, som ofte brukte store format, krasse disharmoniar og hektiske forløp. Pärts nyorientering mot minimalismen kan omtalast som ei gjenoppdaging av stilla – kvar frase skulle tona heilt ut, som i klokkeklang. Slik rettar han opp att balansen mellom musikk og stille.

På ein merkeleg måte svarer dette til Mattis si oppleving av natur og omverd: Han har øyra for stilla og det som spring ut av stilla, dei små teikna andre ikkje ser eller høyrer. Men for mykje lyd skremmer han; tora lammar kommunikasjonen med desse dimensjonane i tilværet, og lukkar dei for han.

Når ein går til ein roman for å finna materiale til ein libretto, kan ein tenkja i den same spenninga mellom «program» eller «absolutt musikk», det påstandsmessige eller det som unndreg seg kjende nemningar. Ein kan leggja vekt på element som det er lett for lesaren/tilhøyraren å kjenne att, og leggje opp til ein musikk som understrekar denne gjenkjenninga. Eller ein kan leita etter noko som opnar seg meir mot det ukjende.

I Vesaas sin tekst finst begge delar: Det er mange gjenkjennelege trekk i Vesaas sitt bilete av norsk landsbygd på 1950-talet. Ein kan også lesa ut ei realistisk skildring av ein «tust», altså ein person som fell utanfor norma om arbeidsplikt og arbeidsevne, der Vesaas sin sympati opplagt er på Tusten si side. Vesaas kan saktens ha noko å seia om kva som er god sosialpolitikk. Men det blir aldri hovudsaka i *Fuglane*.

Det som gjer romanen så spennande for eit musikkdramatisk arbeid, er dei stadene der teksten går utover kvardagsmeininga og opnar opp for noko som enten ikkje har vore sagt før, eller som er på grensa av kva som kan seiast.

Eit enkelt døme på dette er draumen til Mattis, som han opplever like etter at rugdetrekket har kome over huset hans (kap. 7). Mattis drøymer at nokon ropar på han frå lunden. Han speglar seg i rutene, og ser at han er blitt ein «mannsleg kar», og når han strammar musklane i armen, rivnar skjorta. Det er mange jenter i lunden, og ei av dei kjem fram til han, og når ho lear på armen, høyrest det fuglesong. Det er ein ynskjedraum.

«Ho kom rett bort til han og var angande» (s. 29). Mattis knyter dette direkte til rugdetrekket, og overtydinga om at det skal gjera alle ting annleis og nye.

Mattis og rugda sitt språk

Vi ser korleis poeten og kunstnaren Mattis byggjer opp ei anna og alternativ røynd, som blir viktigare enn den kvardagslege verda. Det er dette konstruktive, performative ved språket romanen viser fram. I dette språket er det ei rar og svært sjarmerande blanding av naivitet, tillit og komikk. Draumen av angande kvinner og idealbiletet av seg sjølv som veltalande og muskuløs er både primitiv og på eit vis vakker; det er barnleg uskuld og pubertal drift i eitt. Denne evna til å visa fram Mattis som både komisk og likevel inntakande gjennomsyrer romanen.

Draumen kjem i forlenginga av rugdetrekket, som blir fortalt om i kapittel 5. Når rugda byrjar å trekke rett over huset til Mattis og Hege, forstår han det som ei stor hending, eit varsel om at alt skal bli nytt. Men på same tid viser det fram avstanden mellom Hege og Mattis, for Hege blir berre irritert når han styrtar inn på soverommet hennar for å fortelja om dette. Her skil to språk lag; for Mattis opnar dette den poetiske verda, der alt kan skje, og alt endrast. For Hege er dette berre eit innfall frå ein bror som ikkje er til hjelp i kampen for det daglege brødet. Rugda får ein dobbeltfunksjon; ved å opne det poetiske språket (for å velja eit uttrykk) for Mattis, og utdjupe skiljet mellom søskena. Forholdet til rugda kulminerer når Mattis les og tolkar rugdespora i myrjorda (kap. 14). Han skaper det om til sitt eige språk. Rugda har skrive: «Du er du» (s. 67). Og Mattis skriv inn eit svar med ein pinne. Neste dag kjem han att, og finn meir språk frå rugda. Det handlar om stor vennskap, slår han fast (kap. 15).

Denne hemmelege kommunikasjonen med rugda svarer til dei setningane som brått lagar seg i hovudet til Mattis, og som ofte har i seg eit brot med kvardagsspråket: «Tvers gjennom tvers», (kap. 3) tenkjer han, den som kunne greia det! Eller det opne brotet med kvardagsspråket: «Flate steinar er til å sitja på!» (kap. 39), eller det gode spørsmålet til turnipsbonden: «Kva skal du med så mykje turnips?» (kap. 10). Her finst det ein konfrontasjon mellom jord- og nyttespråket og Mattis sitt alternative,

performative språk, som skaper ei anna verd. Det er ofte ein tautologisk struktur i Mattis sine utsegner, dei er sirkulære og peikar tilbake på språket. Det farlege «tvers gjennom lyn» blir omforma til det trygge «tvers gjennom tvers».

Samtalen med rugda er eit høgdepunkt i utviklinga av dette språket, og eit høgdepunkt i lykke for Mattis. Men det er farleg å stiga for høgt; i alle fall får Mattis ein sterk angst dei neste dagane. Med god grunn, syner det seg, for ein ungdom som han fortalde om rugda, har skote den, og ser det som ein stor siger. Og no slår det poetiske språket, Mattis si imaginære verd, tilbake i kvardagsverda. Når romanen er lesen til endes, ser vi at det er ein parallell mellom rugda og Mattis.

Elementa møtest

Når Mattis til sist legg ut på den farlege båtferda si, slår hol i båten og legg seg til å flyta på årane, er det poetiske språket heilt vove saman med det kvardagslege. Han handlar som best han kan i forhold til konflikten kring Hege. No skal det avgjerast! Dimensjonane i elementa møtest; han omtalar planen sin som ein lyn-plan – altså noko farleg, men også skarpt (som er eit uttrykk han brukar om dei flinke – dei lynskarpe). Og like før han legg ut på båtturen sin, tenkjer han på kva som er under vatnet:

> Botn, tenkte han. Var komen dit etter kvart, i alt han tumla med. Men her var så mange: Grasbotn, tenkte han. Sandbotn. Gjørme. Steinbotn. Urer. Botnar ingen har drøymt om.
> Men så er det detta *andre* òg, tenkte han forvillande, så vidt han torde. Og då berst det nok oppatt igjennom alle botnar.
> Det er då dit eg skal? sa han og klengde seg til det.
> Ja, det er det, sa han att. (kap. 45)

Her ser vi korleis det eg kallar det poetiske språket, blandar seg med det realistiske. Det gjer det også i sluttscena, når Mattis ropar namnet sitt, og det høyrest ut som eit fugleskrik på det aude vatnet, frå ein framand fugl. I sitatet ovanfor er det ei rørsle nedover, mot botnen, mot alle botnane.

Men så snur rørsla, og det «berst oppatt igjennom alle botnar». Det gjentek seg i scena på vatnet, der han først søkk ned i vatnet, men så lagar ein lyd som av ein fugl. Rørsla snur, og gjennom skriket vender han seg oppover. Poengteringa av det framande er både ein kulminasjon av distansen mellom Mattis og kvardagsspråket i bygda, og eit signal om at han no forlet alle kjende dimensjonar, og går inn i det framande – der det kanskje «berst oppatt». Denne avslutninga føyer saman dei ulike nivåa i forteljinga om Mattis, både kvardagsspråket og hans eige poetiske språk. Og samtidig fører dei lesaren til det som både er utgangspunktet og målet for (dikte)kunsten: den staden der kunstspråket bryt ut av den påstandsmessige koden, og det imaginære tek over. Det er, sagt med andre ord, den staden der litteraturen kan bli til musikk.

Det er desse stadene i romanen, der orda seier noko ufatteleg, noko som sprengjer dei vanlege førestillingane, som det har vore viktig for meg å levera vidare til komponisten. Her ropar teksten på musikk. Ikkje som filmmusikk, som lagar det nifst i forfylgjingsscenane og set på fiolinane i solnedgangen, men som eit søk etter noko som vi ikkje kjenner frå før. Ver så god, Magnar! Tonen er din!

Litteratur

Aristoteles (1997). *Om diktekunsten*. Grøndahl & Dreyer.

Austin, J. L. (1955). *How to do things with words*. Oxford University Press.

Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton University Press.

Hauge, A. (1974). *Perlemorstrand*. Gyldendal.

Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk. I *Norsk Litterær Årbok* 2020 (s. 167–197). Samlaget.

Gundersen, P. C. (2006). *Poeten som snublet over virkeligheten: en analyse av det humoristiske i Tarjei Vesaas' Fuglane*. Masteravhandling, Universitetet i Oslo.

Gurvin, O. (1962). *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk*. Lyche.

Lofthaug, H. (2003). *Mattis Tust homo religiosus? En undersøkelse av religiøse trekk ved Mattis-figuren i Tarjei Vesaas: Fuglane*. Masteravhandling, Universitetet i Oslo.

Sørbø, J. I. (2006). *Symfoni no. 3, Opus 41*. Samlaget.

Vesaas, T. (1957). *Fuglane*. Gyldendal.

Vesaas, T. (1963). *Is-slottet*. Gyldendal.

Vesaas, T. (1940): *Kimen*. Gyldendal.

Wiland, S. (1997). *Veier til verket*. Ad Notam Gyldendal.
Wittgenstein, L. (1967). *Filosofiske undersøkelser*. Pax.
Åm, M. (2014). *Is-slottet* [opera]. Libretto: Jesper Bræstrup Karlsen (etter romanen *Is-slottet* av Tarjei Vesaas).
Åm, M. (2018). *Kimen* [opera]. Libretto: Oda Radoor (etter romanen *Kimen* av Tarjei Vesaas).

KAPITTEL 7

Kva lokkar meg i romanen *Fuglane* til å bygge ein opera over den?

Magnar Åm

Magnar Åm reflects here over aspects of Tarjei Vesaas's novel *The Birds* (1957) and how he was attracted to the idea of writing an opera based on the novel. One important idea comes from the portentous observation made by the main character, Mattis, that he rows «like a line». The image of still water with the horizontal line of the boat above holds an attraction for Åm, comparing this with his own experience of returning to inner harmony once his noting down of the lines and figures of music has quietened and again settled into stillness. When the leaking boat sinks, Mattis allows fate to decide whether he shall float with the oar he clings to, or meet his death. For Åm, this holds more than purely tragic meaning, since it is here that Mattis can fully experience the spiritual forces that have given him updrift, like the currents in the lake. Åm finds an affinity with this idea, both existentially and artistically.

The motif of birds, or rather woodcocks, has particular symbolic significance in the novel, as reflected in its title. Their element is the air, but sometimes they come to earth, making marks in the sand that only Mattis can read. Åm draws here a parallel to musical notation as the visible sign of a relationship between composer and the non-physical reality in which music is created.*

«Eg ror som ein strek. Det er det einaste eg kan. Det må vera så at eg er fødd til å ro på eit vatn. No trur eg helst eg vil døy.»[1]

Dette å ha funne sitt talent, sin bestemmelse i livet, og sjå at ein meistrar oppgåva som krev nettopp det talentet, gir ei kjensle av fullending, av at ein oppfyller det som var tanken med å bli skapt og meininga med å leve. Samtidig inneber denne erfaringa også ei kanskje sjølvmotseiande

1 Frå Jan Inge Sørbøs libretto til operaen Fuglane.

Sitering av denne artikkelen: Åm, M. (2022). Kva lokkar meg i romanen *Fuglane* til å bygge ein opera over den? I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 121–126). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

velkomning av døden. For ein kjenner at ein har utført det ein kom for. Livet har vorte så fylt av meining som det kan. Ein har ingen lengt etter meining som kan drive ein vidare i søkinga etter ei. Det trengst ikkje lenger, for ein har funne den, utført den og blitt den. Ikkje slik at ein traktar etter døden. Men ein er klar. Om den kjem i dag, så la den kome. Om den kjem om tjue år, er det også greitt. Ein erfarer at dette ein er og gjer, er verdt heile livet hittil. Så det ligg ei takksemd i opplevinga. For livet like mykje som for døden. Det er også eit element av humor i Mattis sin refleksjon, ein humor som ein aldri blir heilt sikker på om kjem frå Mattis eller Vesaas.

Dette er det eg les ut av Mattis sin tanke om evna til å ro beint på eit stille vatn, og at han er klar for å døy. Slik er det også for meg, når eg har fullført eit musikkverk eller gjennomført ein meditativ piano-improvisasjon. Eg kjenner at heile livet mitt hittil har hatt denne augneblinken som mål, ein harmoni eg kallar takksemd breier seg i kroppen, og sinnet mitt opnar seg like glad (ikkje likeglad …) for det å forsvinne som for det å bli verande.

Bildet av det blikkstille vatnet og streken som båten teiknar tvers over, blir såleis ein sterk og lokkande metafor. Vatnet er denne harmonien som eg anar i meg, og som finn meg att når streken eg teikna, har stilna og blitt oppslukt av stilla igjen.

Båten blir også viktig. Den representerer oppdrifta som eg ber på. Båten let seg bere av vatnet slik eg let meg bere. Av kva? Det treng eg ikkje definere. Det er nok å vite meg boren. Halden oppe.

Så viktig er dette aspektet i boka at ein type *barcarole* pressar seg på som det første som skal skrivast. Den skal ha det innleiande sitatet i dette kapittelet som tekst. Den skal ha ein underliggande rytme av åretak. Og den skal ha ei oppdrift i seg som kan bere heile vegen over vatnet og operaen, og tvers gjennom døden. For den skal også kunne fylgje Mattis når han i sluttscenen set si lit til å kunne flyte på ei einsleg åre.

Sjølve åra er også noko som lokkar og har musikk i seg. Han har spikka på den lenge. Ved hjelp av den skal han sette lagnaden på prøve. Han vil la seg flyte på den, eller søkke. Ei så fullstendig overgjeving er eit mål eg

kjenner att. Eg har også ei åre i meg til å ville overgi meg til noko større enn meg. Og gjennom mi musikalske åre vil eg heile tida søke at det eg «skaper», skal finne sin eigen veg, utan at eg skal presse min vilje på det. Musikken som blir til under mine fingrar, er eit levande, sjølvstendig vesen. Det har si eiga flyteevne.

Eit hovudaspekt ved romanen er forholdet mellom Mattis og rugda. Det minner om mitt eige forhold til det som ikkje så lett let seg fange, forholdet mitt til den enno uskapte musikken og forholdet mitt til den delen av tilværet som ikkje let seg gripe av dei fysiske sansane. I dette siste blir Mattis min bror, og rugda blir det åndelege me er i kontakt med og som musikken spring ut av.

Svært fascinerande i den samanhengen er den «skriftlege» kommunikasjonen mellom Mattis og rugda. Ho set spor med sine fugleføter på ein turka botn av ein myrpytt. Ei skrift som Mattis tyder og tolkar til å uttrykke kjærleg vennskap. Desse «kråketeikna» har ei minning i seg om notane eg sjølv skriv, og som av folk flest gjerne blir oppfatta som nettopp «kråketeikn», men som musikarar kan tyde og omsette til noko klingande.

For meg ligg det ein djup symbolikk i parallellen mellom fuglespora og notespråket: Slik fugleskrifta er det synlege teiknet på Mattis sitt forhold til rugda, er noteskrifta det synlege teiknet på mitt forhold til den ikkje-fysiske realiteten musikken blir fødd av. Ein kuriositet i så måte er også at eg sidan ungdomstida har teikna i ein stil som liknar det eg forestiller meg som «fugleskrift».

Av desse grunnane er nettopp fugleskriftelementet noko som lokkar meg sterkt til å gi eit musikalsk uttrykk. Teksten der Mattis i drøymande tonelag ser fram til å gå til myra og halde oppe den «skriftlege» korrespondansen med rugda, «Kvar dag skal eg svinte innpå her», inspirerer difor uimotståeleg til å bygge ein eigen arie på.

Ikkje berre dei synlege spora etter fugleføter lokkar, men også lyden som fuglane gir. Men her har eg i undersøkinga fått meg ei overrasking. For lyden av rugda viser seg å minne meir om grynting i lågt leie. Denne rytmiske gryntesongen skal bli spennande å prøve innlemme i det musikalske materialet …



Figur 1

Figur 1 viser eit sjølvportrett av handa mi, og **figur 2** ein illustrasjon til ei forteljing. Begge delar er sterkt i slekt med spor etter fugleføter, slik eg ser det.



Figur 2

I møte med praktiske utfordringar blir Mattis til dels rett så klossete. Dette inspirerer også til musikk, men då kanskje av det meir humoristiske slaget. Slik legg boka i sin heilskap godt til rette for ein musikk og ei iscenesetting som har eit stort spenn i seg, frå godsleg komedie til dødsens tragedie, frå tungt fysisk drama til oppdrift som peikar på ein åndeleg røyndom.

Slutten av romanen er prega av denne oppdrifta, sjølv midt i den tragiske dødsscenen: «… opp gjennom alle botnar … for det er då dit eg skal …»

Her er eg også på bylgjelengde med Mattis. Så essensiell opplever eg at den eksistensielle oppdrifta er, at den ikkje berre skal få prege båtscenane og årescenen. Den skal få gå som ein raud tråd gjennom heile operaen, slik at den kan få feste seg hjå den høyrande/sjåande og vere noko ho og han kan bere med seg heim frå forestillinga og «gøyme i hjartet sitt».

Ein ven gjorde meg nyss merksam på at den rette linja over vatnet som Mattis skaper når han ror, går att i den snorbeine ruta rugdeflokken tek når dei trekker. Kan hende skal det bli den ovanfornemnde raude musikalske tråden med si klare oppdriftsretning som skal få representere Tarjei Vesaas si dobbelt rette linje gjennom vatn og luft?

II. DEN INTUITIVE STEMMA

KAPITTEL 8

«min klode, mi sjel» Mitt møte med Magnar og musikken

Kjell Habbestad

Summary: I met Magnar Åm during my schooldays in Bergen, where he taught me jazz piano. In 1972 I enjoyed participating in the première of his breakthrough work. Later, during composition studies, I based my diploma dissertation on an analysis of Åm's work *punkt null* (1978). In the present article I revisit this work and attempt to establish and name some of the compositional principles used, and discuss the composer's relation to programmatic content.

In the second part of the article, I present a brief overview of Åm's later production, aiming in particular to find points at which he departs from his original manifest. My plan from the start was not to present the works in chronological order, but rather to group them according to various characteristics and similarities. However, it became apparent during the process that the portfolio had a natural progression in itself, revealing a sequential thematic and dramaturgical development, thus making it unnecessary, with few exceptions, to depart from the chronological order.

After this overview, I attempt to 'place' the composer and to draw some – highly subjective – conclusions.

Keywords: Magnar Åm, stylistic characteristics, free-tonal, melodic-harmonic form, musical score

Sitering av denne artikkelen: Habbestad, K. (2022). «*min klode, mi sjel*». Mitt møte med Magnar og musikken. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 129–167). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

Eg har alltid hatt sterk utferdstrong, og i ungdomsskuletida drøymde eg om snarast råd å koma meg ut i verda. Hellet var at det ikkje fanst gymnas med musikkline nærare enn i Bergen, ved U. Pihls skole.[1] I tida før eg skulle søkja om plass, hadde eg lese ein artikkel i Bergens Tidende om den unge komponisten Magnar Åm, og det var forvitneleg å finna artikkelen att i arkivet mitt, godt 50 år etter. I oppslaget, som bar den vidfemnande tittelen: «**Kantoreksamen og artium same våren**, 18-åring har orgeldebut med eige verk. *Magnar Aam* (sic) *uroppfører Trio – og skriv symfoni!*», framstod han som ein profet eller guru, avbilda med langt hår og skjegg, og inngav djup respekt på ein ung skuleelev.

I tillegg til alle desse bragdene hadde han like gjerne plassert seg på den norske Grand Prix-toppen med *La meg sove*. «Den som har mykje ugjort, lyt vera annig», skreiv skribenten *rs*[2]. *Veslefrikk med fela* hadde han laga til klassen sin ved musikklina, med Magnar i rolla som lensmann, og han kunne sjølv urframføra orgeltrioen sin i Johanneskirken. Vidare står det: «Og han spelar jazz. I ledige stunder!» Eg kan her skyta inn at eg seinare oppfanga ein anekdote om at Magnar ein gong hadde gjeve ein jazzkonsert (i Konsertpaleet?), der han hadde spela med ein slik villskap at han blødde frå neglene.

Artikkelen tek elles på kornet eit par særtrekk ved intervjuobjektet som eg finn det verdt å nemna. Vedrørande orgeltrioen seier Magnar at han ikkje er tiltrekt av effektmakeri og unngår «det storfelde orgelbruset. I så måte er trioen stille og beskjeden». Under spørsmålet om dette er uttrykk for ei opposisjonell haldning til ein stor del av samtidas orgelmusikk, teiknar så journalisten eit av dei viktigaste særtrekk ved komponisten: «Magnar Aam tenkjer litt – han er redd for å seia for mykje – men så kjem det: ‘Eg lagar musikk som eg kjenner behov for å skriva.’» Den innleiande togna (etter min målestokk *altfor* lang), etterfylgt av det korte, ja, eigentleg tverre og noko avvisande svaret, nesten messiansk i

1 Opphavleg Ulrike Pihls pikeskole, der unge jenter kunne læra huslege syssel, lesing, skriving og rekning. Skulen har namnet sitt etter Ulrike Eleonora Pihl, som overtok den frå tanta si, Madame Henriette Thrap-Meyer i 1865. Frå 1906 heldt skulen til i Fosswinckels gate 5. Frå 1954 vart den omgjord til gymnas for både gutar og jenter med musikkline oppretta ein gong i 1960-åra. I 1988 vart skulen flytta til Åsane. Den vart nedlagd i 2018. (Kjelde: Wikipedia: https://no.wikipedia.org/wiki/U._Pihl_videreg%C3%A5ende_skole)

2 Truleg Reidar Storaas.

karakteren, kjenner eg godt att frå mine seinare møte og livsvarige venskap med komponisten. Dette var det eine særtrekket, gurufaktoren. Vidare fortel journalisten at *Trio* er eit «fritonalt» verk med to kontrasterande satsar, og litt seinare, om den komande symfonien, at denne er «i eigen fritt dissonerande stil». Omgrepa 'fritonalt' og 'fritt dissonerande' er ord Magnar ofte nyttar i omnemning av eigen musikk, noko eg skal koma attende til.

Eg tok mot til meg og skreiv til Magnar, 17. mars 1971. Eg har vel alltid vore noko motstraums, og sidan eg var oppvaksen med nynorsk, var dikta eg skreiv på denne tida, gjerne på bokmål. Og skulle ein korrespondera med danna og framståande folk, laut ein nytta riksspråket, må eg ha tenkt, og skreiv (også eg Aam med to a-ar) på Remington-maskina slike ting som: «Jeg er fra Bremnes på Bømlo ...» osb. med høfleg tiltale, 'Dem' og 'De', i ein noko styltete og tilgjort stil. Eg kjenner atter skamroden stiga når eg i dag les dette, og særskilt på bakgrunn av Magnar sitt svar frå Blomsterdalen nokre dagar etter, på klingande nynorsk, kvardagsleg og i ei noko steil handskrift. Første møte var soleis skivebom, og det sit nok framleis noko i. Soleis slit eg jamt med slike tankar: Eg tenkjer for kort, talar for fort, han tenkjer før han talar. Eg surfar på livsens bylgjetoppar, han eig den kunstnarlege *lidinga*. Eg arbeider med skalaer og teori, han er intuitiv og fritonal. Eg skriv notar, han er tonesetjar.

I brevet mitt la eg nærast ei føring; ville hjelpa rådgjevaren min til å devaluera musikklina til noko som låg på eit for lågt nivå, og heller tilrå ei allmennline med fullt språkval, i tillegg til pianotimar ved konservatoriet. Men – Magnar tilrådde musikklina og meinte eg burde starta der «viss du har lett for vanlege skulefag, og ta halv eller heil konservatorieutdanning ved sida av». Til sist dytta han heile spjåkeskapen min over bord med denne uforferda konklusjonen: «Men ta denne tilrådinga med ei klype LSD, for eg tenkjer heile tida ut ifrå min eigen arbeidsrytme og tidsvinningsmani.» Eg tok til på U. Pihl, og for meg vart det ingen kombinasjon med konservatoriestudiar, dei fekk koma i sin tur. Men det er ei anna soge.

I gymnastida tok eg kontakt med Magnar og tileigna meg jazzharmonikk og -improvisasjon hjå han. Magnar teikna ned små 'akkordblekker' på standardlåtar, men gjerne òg på norske folketonar. Denne

vidareføringa av Griegs og nasjonalromantikkens einevelde på harmonisering av tradisjonsmateriale vart skilsetjande for mi seinare harmoniske interesse. På gymnaset sleit eg nok litt med matematikken, men her kom Liv, kona til Magnar, meg til hjelp med ekstraundervisning. Undervisningstimar av båe slag fann stad i heimen deira på Paradis, og inkluderte alltid aftansmål med, for meg, ukjend vegetarmat, og gjerne overnatting til neste skuledag.

Mitt første møte med Magnar sin musikk var gjennom det som gjerne vert rekna for sjølve gjennombrotsverket,

bøn, for kor, sopran og strykeorkester (1972).[3]

Sjølv om tittelen, ja dei aller fleste titlane til Magnar er i minusklar (små bokstavar), var besetninga «FOR STRYKARAR OG BLANDA KOR MED SOPRAN SOLIST» (sic) gjeven i versalar (store bokstavar) i den karakteristisk steile og noko potetrunde handskrifta som ein òg fann att i notane. Eg la vidare merke til at han nytta italienske instrumentnamn: *vlni, vle, vc* og *cb* (fiolinar, bratsjar, celli og kontrabassar). Jo, *musikkuttrykk:* tempo, dynamikk og artikulasjon, går no gjerne på italiensk, men *instrumentnamna* gav dette partituret ein endå meir internasjonal og autoritær dåm, som fylte meg med age. *Grandeuren* med å delta i dette verket på Konsertpaleets scene gjer at eg no er overraska over å konstatera at det ikkje var for symfoniorkester, berre strykarar. Minnet tillegg framberinga ein større dimensjon.

Verket vart urframført 8. mars 1973 av koret ved musikklina på U. Pihl, sopransolisten Anne Bolstad og Musikselskabet Harmoniens Orkester under leiing av Sverre Bruland. Me, songarane, hadde vore under kunnig innstudering av musikklina sin primus motor, Kjell Leikvoll, før Sverre Bruland overtok oss. Eg hugsar godt den store respekten eg kjende for alt i hop før me strøymde inn på scena, og podiemeisteren hadde førebudd oss med desse ord: «Di første går inn, væærdi' og prækti', og di siste nett så di sku' hatt kææmneræn i heel'e!» Han hadde lang røynsle frå dette med å administrera entréen, og djup innsikt i prosesjonens vesen og åtferd med omsyn til kødanning og oppløysing.

---

3 Bibliografiske opplysningar om verka finst i verklista bak i boka.

All forklåring og informasjon låg *på* tittelbladet, *oppå* linene på eit vanleg noteark, og eg legg særleg merke til utøvarinstruksen om å «perform with clearness, distinction and *total presence*.» Ikkje noko unnasniking bakarst i 2.-fiolinrekkja her! Endå ein kuriositet er den spegelvende tekstlina nedst på sida, som eg, ved hjelp av moderne teknikk, greidde å snu og tolka til «S?nova» Transparentnotenpapier Nr. 308 - 20 zeilig». (20-linjers, altså 20 notesystem.) Kvifor spegelvend? Jo, av di mangfaldiggjeringsvylda på den tid var ein lyskopimaskin. Notane vart skrivne på gjennomsiktig kalkérpapir med Rothring-penn, eit tynt røyr som måtte haldast nærast loddbeint mot underlaget. Gjorde ein feil, var det først å la mistaket tørka, og deretter skrapa varsamt med eit barberblad til noteteiknet var borte. Denne prosedyren etterlet gjerne ei porøs overflate, som ved ny innteikning gav eit noko utflytande resultat. *Kor* tida og metodane har endra seg sidan den gong!

Resten av partituret, etter omslagssida, har elles 32 noteliner, og noko av grunnen til at minnet gjer dette til eit orkesterverk, er at den unge komponisten har hatt mot til å disponera notearket ope og luftig. Medan det i mange tilfelle er råd å notera alle strykarane i orkesteret på fem notesystem, er partituret her strekt ut over alle dei 32 'zeilene', sidan fiolinar, bratsjar og celli til tider er inndelte i så mange som fire åtskilde stemmer *(divisi)* på kvar sine notesystem, og kontrabassane på to. Magnar har til overmål hoppa over annakvart notesystem, slik at det vert eit høgt partitur.

Verket er i speletid ikkje omfattande, omlag ni minutt, men står i minnet mitt som ein bauta, ja, nærast ein heilaftan. Det opnar med 1.-cellogruppa i ***p*** med eit tema i mixolydisk toneart (dur med senka sjuandetrinn) underleg nok (høyr, no vaknar vegleiaren i meg!) notert i G-nøkkel, i eit område som absolutt påkallar F-, til naud tenornøkkel, i eit *intensivo cantabile*. Og her er me allereie ved den syngjande Magnar. Instrumenta skal syngja!

Taktarten er **4/4** stykket igjennom, i eit tempo som tilsvarar ein hjartepuls på 60 i minuttet, utan tempo- eller taktartskifte. Men dei to firetala er også det einaste firkanta i verket, for herifrå gjer komponisten alt som står i hans makt for å unngå kjensla av **4/4**-betoning av noko slag. Tonane kjem ofte *før* slaget, overbundne inn i neste takt, eller *'off beat'*, forseinka med ein åttandedelspause e.l. Her er òg ein utbreidd bruk av rytmiske

underdelingar, triolar, sekstolar o.l. Temaet er vidare ornamentert med forsiringar, slik ein gjerne finn det i folkemusikk; små forslag og 'krullar'. Komponisten tilviser rett ofte på kva for strengjer tonane skal framberast; *sul D, sul A* osb. Instrumenteringsmessig nyttar han ofte oktaveringar; den same melodien vert samstundes framførd av fleire instrument i oktavs avstand, noko som gjev ei brei, likesom autorisert melodikjensle.

Stryketonane som normalt eig *vibrato,* er stundom pålagde å ikkje vibrera (*non vibrato*). Frå tid til anna er notert tre strekar over notehalsen, då er det *tremolo*; ei høgfrekvent bogerørsle fram og attende på strengen, som dannar ein lyd omlag som av ei summande humle. Klangen kan vera dempa med *sordin,* den vesle gaffelen ein set oppå stolen eller strengebrua, *con* (med) eller *senza* (utan) *sord*. *Pizzicato* (plukka streng) er mykje nytta, *Bartok-pizzicato* også, då trekkjer ein strengen opp (som ein gjer med bogestrengen før pila fer av garde) og slepper den ned i gripebrettet med ein skarp smell. Og så har du *col legno*, der ein snur bogen og dengjer på strengen med bogestokken (*legno* = tre).

Kvifor fortel eg alt dette, og går slik inn i detaljane? Jo, først av di alle dei ovannemnde informasjonane til utøvarane er gjevne allereie på dei første sidene av *bøn*-partituret. Og ikkje minst av di dette var mitt første møte med sokalla seriøs samtidsmusikk; eit møte som sette avtrykk i eit ungt og ope sinn. Ved nokre augnekast i eigen musikk er det slåande kor mange av desse og tilsvarande element som har gått inn i mitt vokabular, og kor stor innverknad dette tidlege møtet med Magnar Åm sin musikk fekk, og framleis har.

bøn er ei ordlaus bøn. 'Teksten' består av vokallydar, ofte *o* eller *a,* men gjerne òg i kombinasjon med konsonantar, som t.d. *da, da.* Songarane intonerer i ***ppp*** etter ei 14 taktars instrumental innleiing; først 3. sopran, dinest 1. alt, så 2. sopran, 2. alt og 1. sopran som over fire taktar byggjer opp dei fem første tonane i ein g-mollskala til eit *cluster.* Så overtek instrumenta i nye ti taktar. Og so var det vår tur: tenorane, i eit heilt anna uttrykk: eit markert ***f***. Her fekk me høve til å ropa ut bøna i Konsertpaleet, i vårt beste register: eit kvartsprang frå *a* opp på *d* og dinest stegvis opp til *gess*! Like før me nådde vårt dynamiske klimaks som enda i eit lydleg *ah!*, hadde sopransolisten intonert på ein høg *g* i ***ppp***, med ei tilsvarande crescendo-utvikling til sitt *ah!*

Det er uråd å attfortelja eit heilt musikalsk forløp, og eg nøyer meg difor med desse markørane i utviklinga av Magnars 'viskningar och rop'.[4] Frå dei ulike dynamiske vokale høgdepunkt ut mot det gylne snittet vert stykket meir lågmælt og mindre rørleg, med lengre noteverdiar i orkesteret i overvegande veik dynamikk, med unntak av eit siste store utbrot, som so døyr og døyr i lange liggjetonar.

I dei siste taktane får ein denne føresegna: *whisper without voice (like a breath of wind, like a secret into the ear of a friend)*: «kan hende eig vi sola før dagen døyr». Den siste konsonanten vert utdregen over ein fjerdedel, som rulle-r med *crescendo* opp mot ein avsluttande markert *rh*-lyd. So legg kor og orkester seg til kvile på ein open C-dur-akkord som har meir kvint enn grunntone i seg, ja, so open er han at han endåtil kviler på den ustabile og kvilelause kvinten i bassen. *Misterioso!*

Så dette var bøna: La oss vona me får sjå ljoset før det mørknar!

Etter gymnaset fòr eg til musikkhøgskulen i Oslo, og kontakten med Magnar vart venteleg mindre. Men då eg etter fire års kyrkjemusikkstudium og to års diplomstudium i komposisjon (brukte noko lengre tid enn Magnar, eg) skulle skriva diplomoppgåva mi, valde eg å ikkje skriva om musikk frå verdslitteraturen som alt var bandsterkt omhandla, men å pløya ny mark. Eg ville konsentrera meg om musikken til ein norsk samtidskomponist, ein kollega, og valet fall på Magnar Åm. Oppgåva vart skriven i 1980/81, og Magnar hadde då mellom mangt anna lagt til sitt *grand oeuvre*[5] verket

punkt null — for kor, barnekor, sopran, alt og orkester (1978)
og dette valde eg å omhandla. Som del av grunnlaget for arbeidet, møtte eg komponisten og gjorde lydbandfesta samtalar med han – «for å finna meir av det som ligg attom noteskrifta og innom auga hjå han», som det står i føreordet (Habbestad, 1981, s. 6). Der vektlegg eg elles at Magnar har gjeve meg ei mengd verdfulle tankar kring det å oppfinna i augneblinken (improvisera) og skriva ned, samstundes som eg stadfester at våre innfallsvinklar har vorte ulike, slik at me gjerne har kome godt på avstand i utgangspunkt og tankeverksemd. Likevel gjev eg Magnar ei stor takk for

4 Bergman-filmen kom faktisk same året.
5 *magnum opus*, ein kunstars livsverk.

vekkjing, medvitgjering og musikalsk utrusting. Intervjua på kassettspelaren var elles av so veik kvalitet, at eg med full styrke og hovudtelefonane djupt i øyra, til naud var i stand til å utskilja brokkar av det som vart sagt, gjennom eit hav av kvit, og skitnare, støy. Eg siterer meg sjølv: «På dette omkverve står eg ikkje ansvarleg for sitatfusk. (Spelaren tilhøyrde Magnar, lat meg no ha *det* sagt –)» (Habbestad, 1981, s.8).

Sidan Magnar ikkje såg det som særleg naudsynt å gå inn på verket i teoretisk-analytisk forstand, vart emnetilfanget til denne delen i lydband-intervjuet heller tynt; eg måtte finna ut av det sjølv. Oppgåva vart inndelt i to hovudbolkar: «Tonane – og lengten attom», ein musikalsk og ein utanommusikalsk innfallsvinkel, kongruent med ein av Magnars seinare titlar: *min klode, mi sjel* (1982). Eg tek her med litt av komponisten sine tankar om sjølve skapingsprosessen – det å komponera.

«Å lage musikk er ikkje noko mysterium», sa Magnar i intervju med poesitidsskriftet *Dyade* i 1980 (Habbestad, 1981, s. 10).[6] «Oppskrifta er i alle fall svært so endefram. Du treng eitt eller fleire instrument som kan gje lyd frå seg. So tek du ein del av desse lydane og set saman til ein heilskap. Det er alt.» I tillegg til reiskapane papir, blyant og viskeler tilrår han òg ein viss porsjon førestillingsevne/intuisjon, samt formsans. Intuisjon definerer han som «evnen til sjølv å kjenne etter kva som er rett». Og vidare: «Eg ser på intuisjonen som det mest arbeids- og tidkrevjande som finst; at eg lever kvar minste detalj, heilt til det tvingar seg fram ei fortsetjing som gjer mønsteret klårt… Det gjeld for både liner, klangar, rytme og spenning. Det som gjer arbeidet spennande, er dette at ein ved hjelp av intuisjonen heile tida oppdagar noko nytt.»

I samtalen hevdar Magnar vidare at utgangspunktet er *heilskapsidéen* i seg sjølv, «der det klanglege, melodiske, harmoniske og rytmiske er heilt likeverdige faktorar. Ideen presenterer seg heilt frå byrjinga av skaparprosessen, får form og vert nedteikna». Neste steget er så utvikling av liner og dynamiske og klanglege spenningsoppbyggingar. Linene får lov til å utvikla seg sjølve, leva sitt eige liv. Storparten av dette arbeidet er gjort utan noka form for konsultasjon med pianoet; komponisten står ved eit bord, dirigerer og dansar. Magnar seier:

6 Alle sitat av Magnar Åm på s. 136-145 er henta frå Habbestad (1981), også når dei originalt stod andre stader.

> Det er muskelkraft i dei musikalske rørslene… eg har arbeidd mykje ut frå det utgangspunktet at muskulaturen får vere med og bestemme kva som skjer. Reint praktisk skjer dette ved at eg dansar ut det meste, dirigerer og veivar, og lear på kvar ting som vert gjort.

Det harmoniske momentet tykkjest ikkje vera så naudsynt på dette stadiet, viktigare er spenningsoppbygginga, det at spenninga skal vera konstant, at det ikkje skal finnast bølgjeverknader i form av spenning/avspenning. Magnar:

> Kvart sekund skal ha total spenning. Men det finst kan hende ei slags spenning ein kan kalle avspenning; den som rettar blikket attende, set gamle ting i perspektiv. Og den er viktig. Men avslapping som musikalsk byggjestein, blir oftast for mjuk for meg. Slikt kan ein heller gjere når ein har høyrt *frå* seg.

Først når dette stadiet er attendelagt, kjem fastlegginga av akkordar og harmonisk utvikling. Hjå Magnar er omsynet til linespelet viktigare enn det harmoniske. Akkordane oppstår meir som resultat av 'kollisjonar mellom linene'. I fastlegging og justering av det harmoniske, som Magnar nemner 'klangane', vert derimot gjerne pianoet nytta som 'tonehøgdsmålar'.

Eg har tidlegare vore inne på Magnar si omnemning av eigen musikk som 'fritonal' og 'fritt dissonerande'. Då eg nokre år seinare kom som lektor til Bergen Musikkonservatorium, overtok eg det eittårige komposisjonskurset Magnar hadde hatt hand om, under nemninga 'Fri skaping' (av vittige tunger straks omdøypt til 'Frisk aping'). Hjå meg fekk det den meir akademiske tittelen Komposisjon vidareutdanning; eit kurs eg etter kvart tok med meg til Østlandets Musikkonservatorium og deretter til musikkhøgskulen, og har drive i 40 år, på Magnar sin leist, men med større teoretisk medvitgjering enn rein intuisjon som grunnlag.

Det var denne frie skapinga. Det er akkurat som om det går ein smådjevel i meg; eg vil denne heilage intuisjonen til livs, og utfordra tonesetjaren ved å nytta analyse som målestav på hans intuitive arbeid, ja, setja tal, bokstavar, klammer og klassiske formomgrep på den, heilt på tvers av tanken hans om å vera fri frå all påverknad. I denne oppgåva (som altså vart skriven for nøyaktig 40 år sidan) vil eg prøva Magnar si tilnærming mot mi.

Stor og mindre form

Eg går difor først laus på ein formanalyse av verket, som er inndelt i tre satsar, to store yttersatsar og ein kort mellomsats med intermezzo-preg, og finn at yttersatsane i viss mon korresponderer med einannan; begge er todelte. A-delen i båe satsane eig eit ganske dissonerande uttrykk, medan B-delen, som i stor grad er sams for begge satsane, representerer eit brot med det krasse, og opnar opp for ei delikat valseprega openberring. Intermezzosatsen (sats 2), som Magnar sjølv omtalar som «ei lita perle mellom kampesteinane, ein løynd skatt», er kammermusikalsk (solist, kor og 2 gitarar) og langt lausare i forma.

Deretter syner det seg – og dette kjendest som ei *verkeleg* stor oppdaging! – at Magnar sin intuisjon samsvarar heilt med eitt av tradisjonens høgast vyrde formprinsipp, det *dynamiske,* eller *barforma,* ei form med bokstavsetjinga *A A' B,* også karakterisert som *Stollen 1* (strofe), *Stollen 2* og *Abgesang* (ettersong), som stammar heilt frå dei tyske minnesongarane (12.–14. årh.)[7]. Dette retoriske prinsippet kan karakteriserast slik: Først seier eg *litt (A)*, så seier eg *litt til* om det same *(A')* (utt.: *'A merka'*) – og til sist seier eg *alt (B).*
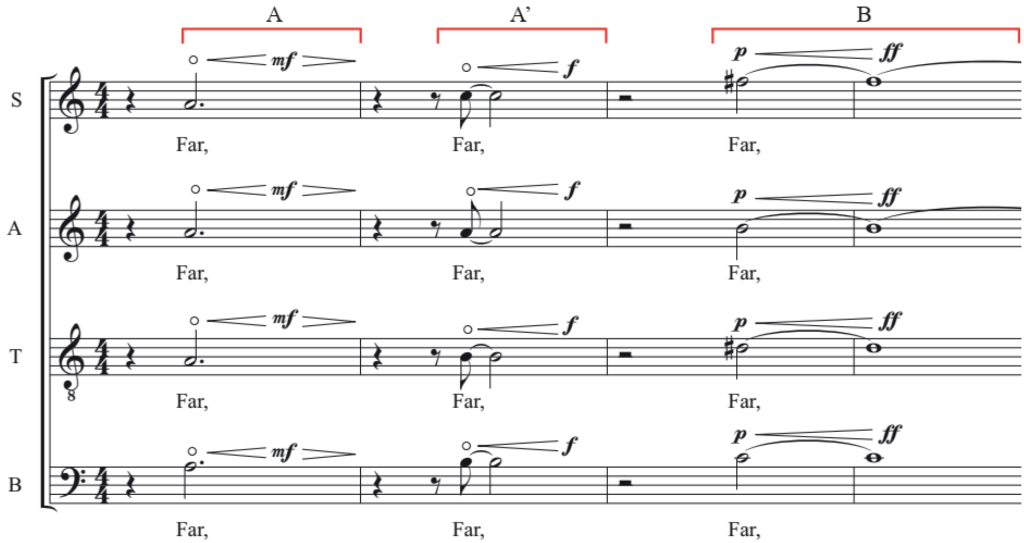
Etter kvart som eg arbeidde meg innover i musikken, fann eg at dette prinsippet let seg applisera på nesten heile byggverket. Først (teoretisk sett, og noko tvungent) inndelinga i tre satsar (*A A' B*). Deretter fann eg klåre skilje å plassera bokstavane ved; i 1. sats: *Stollen 1 (A)* takt 1–51, *Stollen 2 (A')* takt 52–99, og *Abgesang (B)* takt 100 og ut. Den same inndelinga gjekk like lett å finna i dei to neste satsane.

So stilte eg skarpare, og gjekk inn i den første *A* og fann at også denne kunne inndelast i tre delar: *A A' B*. Dinest gjekk eg inn i sistnemnde underdelings *A*, og fann nye tredelingspunkt, osb. Heile hierarkiet vart kartlagt og framsynt på ei tidsline, i alle dei tre satsane, med ein slåande

7 Forma vart overteken av Meistersinger-lauga i det 15. til 18. århundre. Tilsvarande formoppbygging er å finna i dei lutherske koralane, som sterkt har påverka formprinsippa i Bachs kantatar. I seinare tid finn ein den i songar av Schubert, Schumann og Brahms, samt hjå Wagner i operaen *Die Meistersinger von Nürnberg.* Barforma utgjer òg eit viktig prinsipp i Bruckners symfoniar, og i det 20. århundre finn me den i Bartoks musikk. Det same gjeld for populærmusikk som blues (A1, A2, B). (Grout, 2019)

konsekvens (om enn med sporadisk motstand, somme, men ikkje mange stader). Heilt ned på tema-, ja, endåtil på motivnivå, fann eg den same underdelinga, jf. fylgjande eksempel frå 1. sats:

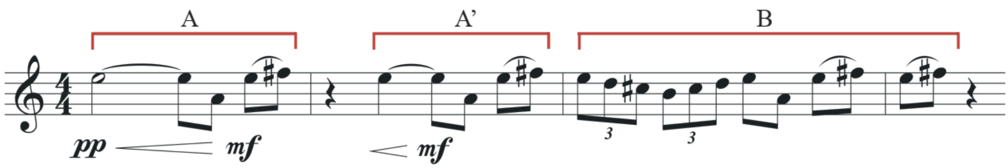
Eks. 1: Stollen, Stollen, Abgesang (A A’ B): 1. sats, takt 1-4:



Ovanståande eks. syner dette fenomenet på enklaste vis og i mest konsentrerte form, gjennom tre utrop av ordet ‘Far’, der det andre utropet er intensivert i høve til det første, og *Abgesang (B)* ytterlegare spent, samt utstrekt over lengre tidsrom.

A A’ B-inndelingar finst òg på solistisk/tematisk nivå som nedom; her er det gjeve rom for fleire tonar innan kvar *Stollen:*

Eks. 2: Stollen, Stollen, Abgesang (A A’ B): 1, sats, ‘sidetemaet’ takt 52-55:



Første *Stollen* kjem med ei utsegn. Andre *Stollen* rekapitulerer den, litt knappare denne gong; vil liksom vidare, medan *Abgesang* snirklar seg meir inn i utsegna og utdjupar den, med gjentaking av sluttmotivet.

Motiv, rytme, tema og tid

I freistnad på å bli meir kjend med komponistens 'klode' og 'sjel' går eg so vidare med å fokusera på byggjesteinane i verket, *motiv, rytme, tema og tid*. Finst her nokre karakteristika eller personlege trekk som gjer at ein kan kjenna 'lusa på gangen'? Som systematikar ynskte eg gjerne å sondra i ovannemnde fire element, men heller ikkje her ville tonesetjaren gje meg noka handsrekking. Han meinte han tok utgangspunkt i «alt på ein gong». «Alt får utvikla seg som det vil», sa Magnar, og påkalla atter intuisjonens heilage kraft.

Wikipedia definerer omgrepet intuisjon m.a. slik: «umiddelbar forståelse, innsikt eller fornemmelse av en sak eller situasjon, uten hjelp av refleksjon, erfaring eller resonnement».[8] I rein ulydnad leitar sjølvsagt diplomavhandlinga etter element som ikkje kunne vore framkomne utan ved nettopp «refleksjon, erfaring eller resonnement». Og resultata let ikkje venta på seg. Her fann eg temadanning og handsaming/utvikling i tradisjonell klassisk forstand: gjentaking, utvikling/tonal forflytting, variasjon, og utviding. Dinest førekomstar av same tema i fleire stemmer samstundes, kvar stemme med ulik rytme og utstrekking i tid, à la Olivier Messiaens handsaming.[9] Interessant var det at komponisten under desse samtalane sjølv vart medviten om samanhengar han ikkje visste var der.
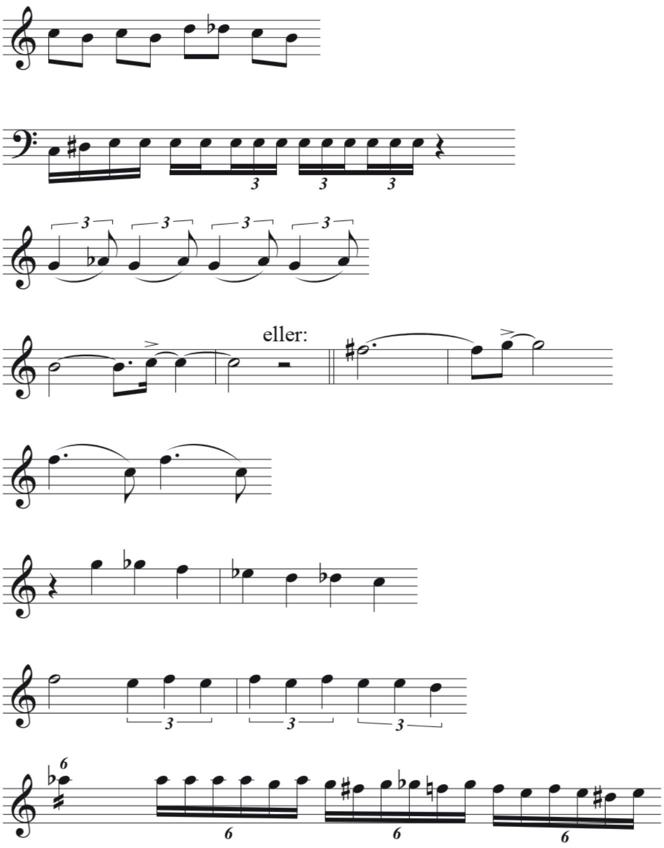
Dinest – dei stadene der tydeleg temaarbeid ikkje kunne påvisast, 'zooma' eg inn til motiv- og rytmenivå og leita etter fylgjande føresetnader: Motivet måtte ha ei klårt artikulert utforming, etablera ein struktur, og vera gjenteke, med eller utan endringar, so ofte at det steig fram

8 https://no.wikipedia.org/wiki/Intuisjon
9 Olivier Messiaen (1944): *Technique de mon langage musical*, s. 22–23.

som eigen gestalt. Det kunne vera vanskeleg å skilja mellom melodiske og rytmiske motiv, av di dei melodiske motiva kunne gjennomgå så store endringar at det til sist berre var rytmen som var attkjennande, og motsett; dei rytmiske motiva bar ein melodi som kunne få noko varierte rytmiske utformingar.

Resultatet av undersøkinga vart ei opplisting av noko eg nemnde melodisk/rytmiske *rørslemotiv*, til saman åtte gestaltar oppstilte etter førekomst/frekvens; eg gav dei kvar sine rørslekarakteristikkar (sjå eks. 3):

*Eks. 3: Melodisk/rytmiske rørslemotiv i **punkt null**:*



a — *retirerande rørsle*

b — *akselererande rørsle*

c — *slentrande rørsle*

d — *åtakande rørsle*

e — *pregnant rørsle*

f — *'stivbeint' kromatisk rørsle*

g — *tung, presiserande rørsle*

h — *kvervlande fallrørsle*

Den fyrste rørsla, den *retirerande,* tilbaketrekkjande, i klassifiseringa assosiert med «ein snurrebass som, før han legg seg til ro etter lengre tids stilleståande framdrift, brått skifter retning og snurrar motsett veg», er den mest nytta i heile verket, påvist heile 34 gonger, ofte som avrunding av ein temainnsats. Den andre, den *akselererande;* ei line som intensiverer seg med tonegjentaking i stendig kortare noteverdiar til ho endar på ei sekstolrørsle, er òg ofte i bruk i Magnars musikk; 22 gonger i dette verket. Den tredje, noko respektlaust nemnt *slentrande* rørsle, karakterisert ved det noko likesæle, allereie stadfesta, ikkje-noko-å-gjera-med-preget, utgjer rake motsetnaden til den neste, den åtakande, aktive og framåtretta. Så fylgjer den *pregnante,* som med gjenteken tyngde etter korte opptaktar utpeikar *éin* og same hovudtone, den *stivbeint kromatiske* med insisterande nedgåande kromatikk i statiske noteverdiar, den *tunge, presiserande,* som i lange triolverdiar *pesante* markerer si frigjering frå 2- eller 4-delt taktart, og til sist den *kvervlande fallrørsla,* som kan assosierast med eit dalande haustgult blad.

Om sitt tilhøve til rytme proklamerte Magnar dette:

> Eg tykkjer det er mykje friare å kunna inndele i 3, framom å nytta strenge 4-delingar i 8-, 16- og 32-delar… Triolrørsler og andre ujamne inndelingar ser eg på som viktige verkemedel til å lausrive og gjere stemma sjølvstendig. Særleg er *lange* triolrørsler eigna til dette; dei rører seg ubunde av 4-delinga. Dette er med på å spreie kreftene, slik at dei får verke kvar for seg; ikkje som i ein koralsats der understemmene […] er innordna under hovudpulsen. Lange triolar presenterer på mange vis kjensla av ein ny puls.

Og vidare:

> Med *rytme* meiner eg ikkje anna enn tid… Det rytmiske momentet i min musikk er dette: Når – i kva tidsrom – hender tinga i høve til einannan? Rytme i annan musikk utartar gjerne i *motorikk*. Når nokon seier: «Det var slik herleg rytme i musikken», så tenkjer dei meir på *motoren*… Musikken min er nok stilleståande, på fleire omkverve. Han vantar 'rytmisk kontur' i vanleg nemning, det vante rytmepreget er utviska… I tidsdimensjonen lyt eg gjennomsyngja alt i rett tid. For kvar ny detalj må alt gjennomsyngjast; difor er tidsmomentet i musikken eit av dei mest tidkrevjande arbeid i prosessen.

Harmonikk

Me har alt fastslege at det i Magnar sin musikk ikkje er dei harmoniske stasjonane som fyrst vert konkretiserte på skisseplanet. Det startar i det *fritt dissonerande* linespelet, med i fyrstninga omtrentlege retningar og intervall. Pianoet vert eventuelt konsultert heilt til sist i skapingsprosessen, for å måla tonehøgder/notenamn. Den endelege fastsetjinga av samklangane *kan* soleis justera linene litevetta, men oftare er det linene som justerer harmonikken. Komponisten hevdar vidare at han ikkje er så interessert i det som skjer *mellom* akkordane, dvs. den harmoniske *progresjonen,* som i 'klangane' (harmoniane) sjølve.

> Klangane står separat og talar for seg sjølv; dei strevar ikkje i noka retning. Men eg vil ikkje (av den grunn) karakterisera min eigen musikk som spenningslaus og lite engasjerande. Musikken min engasjerer ikkje først og fremst grunna rørslene, men mest grunna sin *tilstand*... Ofte får det harmoniske stå åleine som isolerte samklangar. Ikkje som *oppbygging* av ei spenning, men som berar av ei konstant spenning... I romantikken var det når harmonien *skifte* at det skjedde noko; hjå meg er det medan klangen *er* der at det skjer noko. Interne spenningar i sjølve klangen vert berarar av ein bodskap... Eg går ikkje fram etter eit på førehand fastlagt prinsipp om korleis klangane skal oppbyggjast. Her er det intuisjonen som rår.

Han seier òg:

> Eg unngår *vakre* klangar. Dei tilhøyrer visse typar musikk med kombinerande karakter; assosiasjonsbøra blir for stor. For meg skaper ein maj-septim straks ei mengd førestillingar om ein røykfull gløymsleatmosfære over eit glas vin... Dette er nøye samanbunde med uttrykket i musikken. Eg kjem liksom aldri bort frå smerten, same kor sæl sfæren er ikring.

Tonalitet

Komponisten nyttar omgrepet *fritonalt* om sin eigen musikk. I dette ligg at verket er relatert til/forankra i visse (skiftande) tonale plan, der relasjonane utgår frå ei hierarkisk ordning av tonane, med utgangspunkt i ein gjeven grunntone. Musikken kan ikkje katalogiserast under omgrepet *atonal*. Somme nemner Fartein Valen sin dissonerande polyfoni som inspirasjonsgrunnlag for Magnars musikk. Dette kan for så vidt ha relevans for linespelet som prinsipp, men på det tonale plan arbeider desse to komponistane heilt ulikt. Magnar sin musikk eig inga streving etter likeverd mellom alle tonar, og han nyttar ikkje 12-toneteknikk. På den andre sida har verket liten og ingen relasjon til dur/molltonalitet. Altså: *fritonalt*. Komponisten leitar intuitivt fram si eiga tonalitetskjensle. «Dette er mine spenningar. Slik er sentreringa i meg, utan at eg kan konkretisere det nærare» (Habbestad, 1981, s. 48).

Utsegna triggar ei nyfikne hjå meg til å sjå nærare på 'klangane' i musikken. Her nyttar eg, også polemisk mot alt det frie og intuitive, Paul Hindemiths *Stufengang*-metode,[10] der eg på Hindemiths grunnvoll utkrystalliserer grunntonar i meir eller mindre komplekst akkordmateriale heile verket gjennom, ved eit 3-linerssystem som på øvste nivå reflekterer verkets fortløpande toppstemme, på 2. line dei, etter Hindemiths metode, framkomne *grunntonar* undervegs; sterkast her er kvintslektskapet, der nedste tonen er grunntone, så fylgjer gradvis veikare relasjonar som kvart- (øvste), ters- (nedste) og sekst- (øvste) slektskap, osb. Resultatet vert kalla *Stufengang* (sekvens av grunntonar/skalatrinn/nivå). På 3. line kjem så summeringa av desse, ved å knipla saman eit naturleg antal grunntonar som kan danna ein tonal familie. På dette viset kan ein kanskje fastslå ein overordna tonalitet i eit avsnitt, ein satsdel, kanskje til og med i ein heil sats. Hindemith nytta sjølv denne metoden for å terga 12-tonekomponisten Arnold Schönberg, som idealiserte *vektløysa* i eit sosialt regime der alle 12 tonane skulle eiga same tyngd. Mot denne ideologien gjekk altså Hindemith inn med tonale målestavar – og påpeika klåre tonale sentra i Schönbergs atonale musikk.

Tonalitetsgjennomgangen av *punkt null* avdekkar at 1. sats har ein hovudtonalitet på G, 2. sats også på G og 3. sats eit overordna C-plan.

---

10 Publisert i hans *Unterweisung im Tonsatz* (1935).

Sidan kvintfallet er den sterkaste tonale indikatoren i Hindemiths teori, resulterer dette samla sett i eit musikkverk i C-tonalitet.

Eg kommenterer elles veikskapar og styrke i instrumentering, koloritt, sjikt, fokusering/spenningsskifte i rommet, osb. og går (ser eg no) til tider noko hardt fram mot min helt og læremeister.

… og lengten attom

Andre halvdel av oppgåva (Habbestad, 1981) omhandlar idégrunnlaget. I spørsmål om korvidt Magnar sin musikk har ein artikulert bodskap, framkjem det at –

> om ein med 'bodskap' meiner eitkvart uttalt politisk, religiøst eller filosofisk, som like gjerne kan uttrykkjast i ord, trur eg ærleg talt ikkje musikken kan formidle noko som helst. Musikken formidlar seg sjølv. Det dannar seg i all musikk ein intern logikk, eit indre forhold mellom alt som hender: Svakt mot sterkt, høgt mot lågt, raskt mot sakte, osb. Dette forholdet er etter mitt syn det einaste 'innhaldet' ein kan snakke om ved sida av lyden sjølv… Slik kan ein gjerne seie at den indre samanhengen i musikken i seg sjølv er ei virkande kraft. (Dyade, 1980, Habbestad, 1981, s. 71).

Deretter ironiserer han over programmatisk musikk, musikk som freistar å frambera ein utanommusikalsk bodskap:

> … og bruksområda ser visst ut til å vere utan tal: til trøyst, til kveik, til kamp, til fred, og har du eitt eller anna du vil ha sagt, kan du alltid rekne med at eit tonefylgje vil gje det større tyngde. – Pass berre på at bodskapen er uttrykt i ord, anten gjennom tittelen, teksten eller programkommentaren, elles risikerer du at musikken ikkje seier noko som helst, men berre står der *uavhengig* som ei *universell* kraft–. Når eg tenkjer meg om, så er det faktisk ikkje så veldig 'berre' det heller – for å seie det mildt. (ibid.)

Dette kapittelet er òg utførleg (34 sider), men sidan mi oppgåve her er å omhandla *musikken,* let eg desse refleksjonane liggja i vår samanheng, og forlet, etter denne ganske omfattande gjennomgangen, verket *punkt null.*

Magnar si verkliste

Alt som er omhandla i det ovanståande, refererer til verk som er høvesvis 50 og 44 år gamle. Grunnen til at eg har gjeve dei så brei spalteplass, er, for det *første* verkets vedkomande, at dette representerte innfallsvinkelen min til jubilanten – og det *andre:* av di eg kjenner dette verket godt, ja, betre enn dei fleste, kunne meddela somme av mine røynsler med det, og etablera ein del av tonesetjaren sine kompositoriske prinsipp, i alle fall slik dei ovra seg på *den* tida.

Det som *no* kan vera av interesse, er å sjå framover, på Magnar sin seinare produksjon, korvidt han har halde same fana høgt, verket og livet (så langt) igjennom.

Magnar har ein omfattande produksjon som har synt seg utmanande å femna. Han nummererer ikkje sine opus. I tillegg kjem at storparten av verka finst på notar, men ikkje er innspelte på CD eller tilgjengelege på t.d. Spotify. Eg må uansett gjera eit val. Ikkje alle verk kan verta kommenterte. I det vidare vil eg trø lett, og berre kort meditera framom utvalde apparisjonar, for å sjå om komponisten held fram som han stemnde, eller om han på ulike vis har lagt om kursen. Eg seier med Olav H. Hauge:

Syn meg åkeren din!

Etter *punkt null* har mitt møte med Magnar sin musikk vore av meir sporadisk art; ei hende framføring her eller der, samt ein del vurderingar i samband med mitt seinare arbeid som formann/viseformann i Norsk Komponistforenings musikkfaglege råd, TONOs vurderingsutval og Komponistenes Vederlagsfond. Soleis har eg frå ein ytre ståstad kunna fylgt med på somme, men ikkje mange, av Magnar sine produksjonar.

Fartein Valen skal ha sagt det slik: «Det viktigste er ikke at musikken blir fremført, men at den er skrevet.» Dette er ei audmjuk, men òg sterk utsegn, som vitnar om komponisten si bergfaste tru på at verdiane i dei stillteiande hieroglyfane før eller seinare vil koma verdsarven til gode. For min del fungerer det i alle fall nett slik: Det er hovudsakleg som partitur*lesar* eg kan gjera meg ei vandring i Magnar sin åker. Sidan så få av

vedkomande verk er innspelte, må det bli ei *syn*faring, meir enn ei klingjande røynsle. For *somme* av verka har eg likevel tilgang til både notar og lyd.

Men før eg skrevar fram over plogfòrene; lat meg endå ein gong kika meg litt over skuldra. Om me sokalla 'seriøse samtidskomponistar' nokon gong kan tala om å ha produsert ein *slager* (min definisjon er at stykket må ha vore framført meir enn *tre* gonger), må denne: *Studie over ein salmetone frå Luster* (1977) vera Magnar sin. I alle høve er dette eit verk som gjerne står på programmet, og som har fått danna mykje av grunnlaget for at dei eg talar med, 'likar Magnar sin musikk'. Tonesetjaren skal ein gong ha sagt at han helst ikkje vil gå i opptrakka løyper; men heller meir *'off piste'* og setja skispora sine sjølv. Dette inneber at han berre ugjerne vil ta utgangspunkt i ein eksisterande melodi, og arrangera, harmonisera eller bearbeida den. Likevel er det nettopp det han har gjort her, med folketonen *Dagen viker og går bort,* henta or O. M. Sandviks samlingar. Folketonen eig ein tvitydig tonalitet, noko som kanskje har vekt Magnar si interesse og gjort at han her bryt dette prinsippet. Det vert òg nemnt i CD-lettboka at denne tonalitetstypen til og med har vorte eit hovudelement i det kompositoriske verktøyet hans, og skilsetjande for fleire av dei fylgjande verka. Verket, som òg finst i ein versjon for orgel, kom til året før *punkt null,* og eig det eg heretter vil omtala som den 'magnarske' ande. Opne attakkerande kvintar vekkjer merksemda. To enkle liner i lange spenn, mot korte innfall (som i *bøn*), der element frå salmetonen *(cantus firmus)* møter eit fritonalt kontrapunkt, til tider over ein lang liggjetone i bass, eit orgelpunkt, etterfylgt av ei stillsleg oppbygging av eit kvintkompleks. Så openberrar *cantus firmus* seg i litt lengre spenn, og presenterer ein slag mixolydisk skala med låg sekst. Denne kombinasjonen av høg ters og låg sekst gjev den eit tonalt særpreg som komponisten veit å dvela ved og diskutera, til tider i insisterande tonerepetisjonar i oktavdobling. Her fylgjer eit interessant avsnitt der salmemelodien er ikledd parallelle tersar (som vekkjer assosiasjonar til *gymel* eller *cantus gemellus,* tvillingsong, som i St. Magnus-hymnen). *Vibrato largo*, ein stor, langsam vibrato er òg eit nyhende. Alle desse elementa kjem attende på ulik vis, varierte, intensiverte, gjerne i bråe dynamiske skift. Stykket døyr

ut på ein svak tremolo i alle lyse strykarar. Kontrabassen har lagt seg til kvile, men vaknar og lear på seg i sirklande rørsler kring si tonale grunnfesting, før den atter går til ro og alt døyr ut.

Me fer vidare, hoppar lett frå stein til stein, og finn kontrabasskonserten, *på glytt* (1981), skriven til og urframført av bassisten Bjørn Ianke saman med Harmonien. I dette verket er me notasjonsmessig komne over på NMI[11] sin notepapirstandard. Lyskopi er erstatta av den moderne *fotostatkopimaskina*. Også her finst små motiv, 2–3 tonar i dialog frå instrument til instrument i eit ganske ope partitur. Rørslemotiva frå *punkt null* er attkjennande: repeterte tonar, triolrørsler – lange og korte, kvintolar, sekstolar, 'stivbeint kromatisk rørsle', samt dynamikk frå *niente* til ***ff***. Når endeleg bass-soloen gjer sin entré, er det ikkje i kontrabassregisteret, men høgt oppi sopranlægjet, til sporadiske innfall frå andre instrument. Marimbaen går brått amok i ei virtuos kvervlande 32-dels fallrørsle, heile vegen ned til repeterande akkordar i tutti orkester. Ved seinare innsatsar får kontrabassen også synt meir av sitt sanne ego, i F-nøkkel-registeret.

Rørsle i rommet

Mitt neste møte med Magnar sin musikk fekk eg då eg saman med kona mi, Inger Elisabeth, flytte attende til Bergen og me båe song i Bergen Domkantori. I 1982 framførte koret *burfugls draum*. Dette verket ber i seg ein ny ingrediens: bruk av etnisk/folkloristisk materiale, ikkje som i ei norsk folketonebearbeiding, men i tilnærma genuin attgjeving av bulgarsk kvinnesong «henta frå eller farga av onnesongskikken i Vest-Bulgaria» (Magnars føreord i partituret) implantert i elles velkjend 'magnarsk' tekstur. Songen eig ein karakteristisk, sterkt dissonerande fleirstemmigheit, 'rett på' stemmebandet; ein gjennomtrengjande hals- eller brystklang til utandørs bruk, opphavleg utvikla for å bera langt over markene eller frå fjelltopp til annan.

11 Norsk musikkinformasjon, oppretta i 1979, namneendra til Musikkinformasjonssenteret MIC, så MIC Norsk musikkinformasjon, og deretter NB noter; Nasjonalbiblioteket si publiseringsteneste for norsk samtidsmusikk som ikkje er utgjeven på forlag. Omfattar meir enn 14 000 norske musikkverk frå 1940 og fram til i dag. MIC vart i 2012 samanslege med Music Export Norway til organisasjonen Music Norway. (https://no.wikipedia.org/wiki/Norsk_musikkinformasjon)

Eit anna nyskapande trekk ved dette verket var at Magnar tok til å *organisera* mannskapa sine. Året før, i 1981, hadde eg skrive mitt *Jubal* til orgelinnviinga i Borgund kyrkje, Ålesund.[12] Eg let der instrumentgruppene stå på bak- og krossgalleri, medan koret vandra frå stad til stad gjennom heile verket, etter ein hendingsstyrt og liturgisk dramaturgi. Magnar har vedkjent at han vart inspirert av dette, ikkje til å fortelja ei soge ved hjelp av forflyttingar, men til å spreia klangobjekta utover i romdimensjonen. Slik eg hadde teikna rørslekart i Borgund, var Magnar sitt partitur utstyrt med det same; og skissene av domkyrkja synte ei ropegruppe på galleriet, ei til høgre framme og ei på preikestolen, medan koret ustanseleg var på vandring i til saman 24 rørslemoment. «Ska' vi løyse / ørna i oss, / kaste 'du' og 'eg' og 'her' og 'då' / som gamle fjør / og ta av......!» fekk Magnar oss til å ynskja, og så *gjorde* me det.

min klode, mi sjel (1982). Så har Magnar sanneleg òg skrive ein symfoni! Ja, ikkje berre *eín,* BT-journalisten nemner ein symfoni alt i 1971, men denne tykkjest vera radert frå verklistene. Men – kven skulle tru Magnar ville befatta seg med sovore klassisk besteborgarfjas, som gjerne ber med seg både formmessige og tonale forventingar? Eg les relativt raskt ut av partituret at verket unndreg seg dei fleste tradisjonelle symfoniske *comme il fauts.* Av nytt finst her ein del lydspesifisering; pustelydar i treblåsarar, innpust og utpust gjennom instrumentet, 'kyss' og handklapp på/i munnstykket, plystring, bruk av negler, klut til å gni over strengene med, osb. Symfonien har tre satsar, men ikkje hurtig – langsam – hurtig; mellomsatsen er raskare enn yttersatsane. Eg kjenner ikkje 'programmet' (det skal vel heller ikkje finnast?), men tolkar at her finst ei retning – frå smerte til balsam, gjennom dei tre satsane. Første sats har den oppsiktsvekkjande overskrifta: – *alt skrik (ei fuge).* Ja, den er faktisk ei fuge, i alle fall eit stykke på veg, om enn med svar på utradisjonelle tonale nivå. Ein oppsiktsvekkjande kommando er denne at det skal haldast eitt minutts pause mellom 1. og 2. sats. *Det* er lang tid! 2. sats har overskrifta – *general "Eg" (ein scherzo).* Slagverksinstrumenta er særs godt spesifiserte, eitt av dei er ei offisersjakke hengjande på ein piassavakost festa på toppen av eit mikrofonstativ, full av medaljar på framsida og ringlande bjøller på

12 Kjell Habbestad (1981). Jubal, Op. 4. Liturgisk drama over bibelske tekstar. NB noter.

baksida. I slagverket er det vidare bruk av koppar, tallerkar og flasker. Offisersjakka set i, her er løvebrøl, kjevebein, song og fyllerør, og orkestermusikarane tek med eitt til å tala og le. I finalesatsen – *men eitt har enno ikkje fått namn... (eit preludium)* (preludiet kjem altså til sist!) dukkar det heilt uventa opp ei ung sopranstemme med desse salvande orda: «kom stigande sevjestraum dropar or kjærleiks store djupe flaum alt som lever er eitt og drikk av same botnlause brunnen».

Partituret til verket *tvers gjennom alt dette* – bestillingsverk til Harmoniens 200-årsjubileum i 1985, det europeiske musikkåret, eig òg dei 'magnarske' element, det same gjer *Fritonale samtalar* for klavertrio (1986). Dette er kalligrafisk/notasjonsmessig eit betre utvikla partitur enn før; det er òg eit meir aktivt stykke med tettare tekstur. I tillegg gjer komponisten seg flid med nye teikn og forklaringar for ulike flageolett-typar, cluster, osb. Pianoet er 'preparert'; det vil sei at ulike strenger er hindra/*'muffled'* med viskeler imellom, og i andresatsen ligg eit metallkjede over strengene. Magnar har teke til å eksperimentera, ikkje berre i rom, men òg i utviding av klangtypar.

Eit vidare steg i utviklinga finn me i *lyfter me som ein* for orkester (1988), urframført i Grieghallen med Bergen Filharmoniske Orkester, no med endå mognare kalligrafi, samt vidareutvikling av ein del ekstrateikn; ein firkant/kvadrat kring t.d. eit tersintervall for å utfylla/tetta dette med så mange kvarttonar som råd, og eit nytt omgrep, *tenuto marcato*, der noten *i heile si lengd* skal ha like stort trykk som attakket. Ny utvikling er her skiftande tempi og taktarter, ofte takt for takt. I dette verket er Magnar på høgda kalligrafisk, partituret er rikt utvikla, og nærmar seg ein pryd for auga. Nytt, men attkjennande.

I verket *og let båten gli stille ut* for orkester (1989) går Magnar endå lenger i å gjera musikken også til *rommets* kunstart. Eg kjenner han jo som ein tenkjande, smålåten og noko tagal gut, men her seier han tydeleg og uredd ifrå *akkurat* korleis han vil ha det (jf. instruksen om klårleik, distinksjon og absolutt tilstadevær i *bøn)* – og er ikkje redd for å utfordra verken musikarar, dirigent eller publikum. Han har atter teikna kart over instrumentoppstillinga, der han plasserer musikarar framom, attom og på sidene av tilhøyrarane. Perkusjonsinstrumenta inkluderer her ingrediensar som opphengde bein, skjel og småsteinar som dei slår

mot kvarandre, ei knust klokke/bjølle og seks brukte syklar(!) som står opp-ned, med ein streng eller spikar som lagar lyd mot spilene, og ein bit hardplast som gnikar og gnyr mot dekket. I tillegg krev han elektronikk, mikrofonar, åtte høgtalarar, synthesizer, digital sampler, osb. Som om ikkje dette var nok, krev han at orkestermusikarane flyttar seg ikring på sokkeleisten, medan Magnar i høgtalaren framfører eige dikt. I notebiletet opererer han elles med *mobilar*; små eller større toneforråd inngjerda i firkantboksar – som skal sviva og gå ei tid, inntil dei vert avløyste av anna materiale. Verket markerer ein ny kurs, ei ny eksperimentering, improvisasjon, klangflater, eksperimentell notasjon med enten fikserte eller heilt frie notar; ein dristigare Magnar på alle vis. Dei to sistnemnde verk koplar Magnar så saman med eit tredje; *tidlaus energi* (1991), som han plasserer i midten, til ein ny symfoni.

Magnar goes digital

Kom til ro mitt hjarte, tingingsverket til opninga av 1000-årsjubileet for Kyrkja i Noreg 1995, står på ei vis i eit kryssingspunkt; innføring av ny teknologi; datamaskin og notasjonsprogram peikar framover, samstundes som estetikken peikar noko bakover. Kuriøst nok er omslagssida framleis blyantteikna, smusstittelblad og instruksjonar har ein kombinasjon av gammaldags skrivemaskin og handteikningar, medan notane altså er sette i notasjonsprogram. Samanlikna med føregåande verk er dette notemessig eit steg attende til den 'gamle', attkjennande Magnar; ingen boksar, inkje eksperiment. Eg vågar å tru dette kan ha to grunnar. For det første at det tek tid å læra seg jamvel tradisjonell notasjon med det nye hjelpemiddelet; endå verre er det å 'lura' noteprogrammet til å framstilla alle kreative innfall og idéar, som difor førebels er enklare å teikna for hand. For det andre kan jo komponisten ha teke omsyn til ressursane; amatørar i møte med profesjonelle i mostraspelsorkestret (i mi heimbygd). Uansett held Magnar fram med ommøbleringstrongen ved å plassera 10 av blåsarane mellom og rundt publikum. Desse fungerer som ei 'initiativgruppe', som han kallar dei, medan resten av orkesteret er *instrumentert akustikk* (gjenklang), sjølv om dei gradvis slepp fram, og til sist får leva sitt eige liv.

I *undringa og underet* for orkester (1997) kan ein so møta «ein og annan tilfeldig forbipasserande delfin»(!) (kommentar i Magnars partitur). Magien let seg forklåra ved at delfinane er bandfesta og syng or ein kvadrofonisk kassett, og Tascam-bandspelaren kan ein få låna hjå komponisten–. Her er me attende til *ein* taktart, utan temposkifte, og inga større eksperimentering utover medverkinga av elektronisk innspelt lyd. Iaugnefallande nytt for verket er at også omslagssida er sett i datamaskina med runde, stilige fontar, det same med smusstittelsida og den vegleiande teksten. Farvel, blyant! Farvel til noko anna–?

I *sårt hardt, sårt mjukt* for fiolin (2000) har Magnar teke til å meistra notasjonsmediet. Komponisten ber om at klangfargen må varierast frå *'airy'* klang i mjuk dynamikk til solid stål i hard dynamikk, og at uttrykket må vera så sårbart og fryktlaust som hjå eit barn som skrik ut si einsemd i eine augneblinken, men vender seg mjukt og tillitsfullt innover i neste. Innspelinga er gjort med laaaaaang etterklang, enten i eit overakustisk rom som t.d. Vigelandsmausoleet[13], eller med hjelp av digitale hjelpemidlar. Vridninga av dei ulike konsonerande treklangane i denne akustikken får stor verknad i stendig nye lysbrytingar. Særs korte *sforzato*-åtak på strengen gjev òg stor klangleg respons frå dette mektige rommet.

dan talande harpo (2002) byggjer på ein djupt gripande og tragisk mellomalderballade, også kjend under namnet *Horpa* eller *Dei to systrene.* Gjennom 44 strofer, Magnar inkluderer alle, får me skildra dramaet om dei to; «ei go' og fager, ei ljot og vond». Den eldste er svartsjuk på den yngste som har fått seg festarmann og skal gifta seg. Ho lokkar veslesyster si ned til elva og skuvar henne uti, så ho druknar. Den eldste går no heim og overtek brudgomen. Nokon finn veslesystera og byggjer eit musikkinstrument, ei harpe, av liket hennar. Dei tek med seg instrumentet og dreg til bryllaupsgarden der dei tilbyd harpeslått. 'Dan talande harpo' avslører no gjennom spelet den grufulle sanninga, og eldstesystera vert straffa og brend på bålet. Verket er skrive for kvedar og kammerensemble. Sjølv om her finst ein 'nylaga tone av Magnar Åm', går komponisten òg delvis i 'opptrakka løype', ettersom tonen etter Andreas Lavik er innvoven i instrumentalsatsen, og etter kvart dukkar fram i rein sungen form «for så

13 Emanuel Vigelands museum på Slemdal, Oslo, oppført i 1926.

å bli tatt over av den nye igjen». Instrumentariet inkluderer mellom anna ein 20-strengs krokharpe (spela av fiolinisten) og preparert flygel. Stemminga av krokharpa er nøye spesifisert. Denne har elles seks dørnøklar som heng i eit snøre frå toppen og rører strengene, heilt til dei blir kutta ned med ei saks. Pianoet er preparert på ulike vis: Vesle D skal gje 'metallaktig' lyd, store H 'kjøtaktig' lyd og registeret store Diss og nedover skal ha ein lett metallkjede «liggande ved strengerota og vibrere». Det går ein slags stødig fjerdedels puls gjennom stykket som eit akkompagnement til originaltonen, med einskilde kraftutbrot i piano *'off beat'*. Og over dette, dei meir 'magnarske' ytringsmåtar.

Fjerdedelspulsen er vel eigentleg eit noko atypisk trekk for den Magnar eg har lært å kjenna – desse trekk når sin kulminasjon i dei to fylgjande verk: orgelverket *århundra samanfuga* (2002) og *her, i oppstoda* for strykekvartett. Orgelfuga eig ein gregorianskprega melodi, utjamna på flate fjerdedelar, som etter kvart møter eit ganske 'uregjerleg' kontrapunkt, stundom med små rytmiske forseinkingar. Pedalstemma som etter kvart melder seg, 'stemmer' heller ikkje heilt i hop, og samklangane vert meir og meir kompromisslause. Temaet *insisterer* seg gjennom, men motstemmene lystrar liksom ikkje (her er det fugepedagogen som talar!); det blir på sett og vis eit 'umogleg' kontrapunkt. Teksturen eig lite av den rytmiske fleksibiliteten som finst i tidlegare verk, og resultatet vert, for denne lydaren, noko utmanande, eller 'travelt', som mor mi sa.

her, i oppstoda for strykekvartett (2002) med tekstar frå Bibelen og apokryfane går endå nye vegar. Det nye her er *fleksibel speletid,* frå 27 minutt i kortversjonen til «frå 1 time til 24 timar – kan også utvidast om ein vil!» (Ja, skal me ta ein runde til?) Litt i tråd med den amerikanske komponisten Morten Feldman sine *'extremes of duration',* dette, sjølv om *hans* lengste verk, String Quartet II (1983) er litt over seks timar, utan pause. Strykekvartetten er plassert rundt publikum, lesaren og 1.-fiolin rett framom, 2.-fiolin rett bak, cello i midtgangen, bratsj på galleriet. Så skal det òg vera råd for 1.- og 2.-fiolin å gå rundt publikum, der det er oppstilt 32 notestativ (36 i fullversjonen) med eit ulikt antal oppslegne A4-sider etter ei særs noggrann fordeling og utgreiing. I full versjon vert tekstane lesne på eit nytt språk for kvar repetisjon, hebraisk, gresk, arabisk, russisk, osb. fylgjande den historiske utbreiinga av dei. Det som

vidare overraskar, er teksturen, notane. Stykket går i **4/4** med tempo 60 heile vegen og inneheld berre fjerdedelar, halvnotar og punkterte halvnotar, annankvar tone låg og høg – eller høg og låg; intervallet mellom dei er ofte stor septim eller liten none. Det er òg særs sparsamleg med dynamisk informasjon. Her må komponisten ha overgjeve all kontroll til tilfeldigheitsaspektet. *Come what may!* Magnar hevdar at stykket vil vera i endring i 24 timar. Så vil det *'start over again'*. Strykekvartetten er vel til no idé- og konstruksjonsmessig det verket som plasserer seg lengst bort frå nullpunktet, der eg starta mi vandring.

Apropos det digitale og dei nye hjelpemidlane – det slo meg med ei viss tyngd at Magnar, då me ein gong i denne tida vitja heimen hans i Volda, stolt synte fram eit nyinnkjøpt Yamaha-piano med digitalt opptaksutstyr løynt under klaviaturet! Der kunne han sitja og improvisera og la dette fangast opp av den japanske teknologien, og så rann det ut notar i andre enden! Noko så effektivt og elegant! Eg vart vel både tiltrekt og noko fråstøytt; det siste av di improvisasjonsprosessen sjeldan kan verta så grunnfest og heilstøypt som det å komponera. I ymse notebilete frå denne fyrste tida såg då òg gjerne musikken til Magnar ut som om den var ausa rett ut or dette maskineriet. Kvar vart det av tonesetjaren som ikkje konsulterte pianoet før heilt til sist? Kvar vart det av den syngjande, dansande, veivande Magnar?

Eg har nemnt at Magnar ikkje er redd for, på musikkens vegner, å vera kravstor. I denne perioden er me visst inne i ein slik gigantomani, og *einsam/omfamna* for fagott og orkester (2004) byd på eit av dei høgaste partitur eg har sett; 67 system(!) med ei *inngåande* spesifisering av dei 4 perkusjonsstemmene, men ikkje minst i inndelinga av strykarane; 32 1.-fiolinar, delt i 12 stemmer, med instruksjonar som at stemme 9 vert lesen av 1.-fiolin, stemme 1 og 10 av 2.-fiolin, osb., osb. Også her er orkesteret dandert kring i rommet, dei høgst nummererte stemmene bak publikum, dei lægste i front. Soleis skjer det som er øvst på partituret, i front, og det som er *nedst*, lenger bak i salen. Orkesteret er jo fullstendig omstokka, og det kan slett ikkje ha vore enkelt for dirigenten å prøva å leita seg fram til dei respektive musikarane. Magnar har her oppfunne ei hjelperåd med små 'kartboksar' ved dei ulike innsatsane, som skal leia dirigentens merksemd i rett himmelætt for dei einskilde utøvarane.

I dette verket er det flust med taktskifte mellom **3/4**, **4/4** og **5/4**. Partituret er særs omfangsrikt og detaljert med ei veldig oppdeling av ressursane, og visuelt 'vifteforma' klangforflyttingar gjennom rommet som nordlys, ja, som ein moderne versjon av Tomas Tallis' 1500-tals-kvadrofoni i verket *Spem in alium,* der klangen flyttar seg mellom klanggruppene i ein 40-stemmig fleirkorig/antifonal kontekst. Innimellom er imidlertid satsen 'lufta', slik at soloinstrumentet får klingja *heilt* åleine. Og sjå, det er kanskje dette som ligg i tittelen: *einsam*, og altså til dei grader *omfamna*. Dette er komponistens største og mest detaljert utarbeidde partitur.

I *stalagmittid* for fiolin og orkester (2004) får utdrag frå Fartein Valen sine daglege temaskisser til ein uskriven femte symfoni danna «ståande og liggjande søyler av inspirasjon», «framvaksen i og samanvaksen med ein høyrbar scenografi» (Magnars kommentar). Også her plasserer Magnar instrumenta ikring på utradisjonelt vis, *på* scena og *bak* scena denne gongen, med ymse vandringsmønster, og hjelper dirigenten med å lokalisera sine troppar og forflyttingar ved hjelp av dei nyoppfunne kartboksane. Stykket eig ein valensk polyfoni i fritt dissonerande møte og skiftande taktarter. I solofiolinstemma kjenner eg att den gamle Magnar som strir med eitkvart, repeterer og krinsar kring tonen, ein sekund over, ein sekund under, omkransa av korthogne affektar og motiv i dei andre instrumenta.

I påstanden *det er 'kje snøen som fell, det er me som stig* (2006) ynskjer Magnar atter å plassera instrumenta i publikum, men ordlyden er denne gongen noko meir diplomatisk (kan han ha møtt motstand, tru?). For her heiter det meir: plassering av instrument *«if possibilities are there…»* og: dei av instrumenta *«that preferably should be placed above/below the audience…»,* og: – dersom *ingen* av dei føreskrivne plasseringane er moglege, vil han nøya seg med ei maksimal spreiing på eit lineært stereo-nivå *på scena.* Atter har han teikna ei mengd små kartboksar til dirigenten si komplekse orienteringsløype. Også her er strykarane inndelte i mange *divisi,* 10 i både 1.- og 2.-fiolin, 8 i bratsj, 10 i cello, 7 i kontrabassar. Det nye i dette stykket er teksturen: ein høg tone (trestrøken a) i raskt repeterande sekstendelar i åttandedels-triolrørsle set inn suksessivt i eitt og eitt (eigentleg to og to) instrument, i stadig fleire 1.-fiolinar. Etter kvart

'sklir' somme av dei ned til underliggjande nabotone og presenterer same perkussive rytmen der. So eit anna instrument, lenger ned. Når eitt instrumentfag i alle 10 *divisi* på dette viset er breiddfullt utvikla, er det 2.-fiolingruppa sin tur til å hengja seg på. Dei overtek gradvis podiet i litt lægre *pitch,* medan 1.-fiolinane *fade'a*r meir og meir ut. Deretter det same med bratsjgruppa, osb. i ei klangvandring, som tonehøgdmessig gradvis endrar seg frå topp til botn i denne ubønhøyrlege tonerepeteringa – til sist er det berre kontrabassane som skrubbar i veg. Undervegs har andre instrument hatt lange liggjetonar eller *glissandi.* Denne teksturen, som ikkje liknar noko av det eg før har sett hjå Magnar, dekkjer første tredjedelen av stykket, til den med eitt vert avløyst i ein meir 'magnarsk' ande, polyfon med ein anna type utsegnskraft, og til sist uttoning.

Eit lite malapropos: Når det gjeld forlagsutgjevingar, ser det ut som at det var ei sak Magnar opptok seg med relativt tidleg i produksjonen, så mykje at tre–fire av dei tidlege verk vart utgjevne, så som *Studie over ein salmetone frå Luster, burfugls draum* og *min klode, mi sjel.* Så ser det ut som om komponisten ikkje lenger har funne det verdt med heile utgjevinga. '*Studie*-n har nok selt ein del, dei andre sikkert ikkje så mykje.[14] Klok av røynsle har Magnar difor lagt resten av verkporteføljen sin i NB-noter. Med nokre få unntak, som til dømes det neste verket, *vere meininga* – for harpe og strykesekstett (skrive 1999, men urframført først i 2005). Dette verket er, saman med ein del mindre kammer- og korverk samt oratoriet *ømhetens tre* utgjeve på Cantando musikkforlag. Det kan vel ha noko å gjera med at desse er verk i tilgjengelege format; stykke som lettare kan koma i bruk enn store orkesterverk.

I *vere meininga* ser det ut til at me, etter den store kraftutladninga på føregåande sider, har ridd stormen noko av. Dette stykket er stillfarande, lite rytmisk utfordrande, og utlagt på ein idiomatisk *arpeggio*-manér. Harpisten uttalar med jamne mellomrom noko verbalt midt i spelet sitt. Dette har jo ein oppsiktsvekkjande verknad, at ein instrumentalutøvar sit og reflekterer over meininga med tilveret. Også her går både harpe og strykarar ut og inn av konsonerande klangar. Eit intenst, lyrisk, djupt og ektefølt stykke arbeid er dette, fullt av uttrykk og emosjon.

---

14 Arne Damsgaard i Musikkhusets forlag fortalde meg at dei brukte 50 år på å selja ut partituret til Fartein Valens fiolinkonsert, som var trykt i 100 eksemplar.

motstraum for hardingfele og kammerorkester (2007) har feleslåtten *Straum* som eit viktig utgangspunkt (ja, eit kontrapunkt til *Straum* må vel gje *motstraum!*). Her finst ingen spesifikke krav om plassering i rommet. Rytmisk går me i retning eit spel på jamnare fjerde- og åttandedelar, i ein omgjevnad av *mobilar*, dei nemnde boksar med improvisasjonsmateriale, og sporadiske *Bartok-pizzicati*. Fiolinsoloen eig den repeterte og intensiverte rørsla, i uttrykksfull dynamikk. Ei framferd som eg tykkjer eg har lagt meir og meir merke til, og som òg markerer seg her, er ei slags musikalsk *rolletildeling*. Det er som om dei ulike grupper får tildelt kvar si oppgåve, og blir ved denne leisten, med avgrensa utvikling og variasjon. Til dømes får hardingfela eit folketoneaktig materiale i frygisk ande, fiolinsolist og celli får *Bartok-pizzicati*, medan resten av strykarane får improvisasjonsmobilar. På staden der hardingfela går over til raskt repeterte sekstolrørsler i *spiccato*, får resten av strykarane lange tonar – over lengre avsnitt, heilt til nye 'rørslekort' vert utdelte. Ein får kjensla av skiftande stillbilete eller tablå.

Kor- og vokalverk

I andre desenniet av tusenåret vender Magnar si merksemd seg mot det vokale, kanskje av di han i stor grad vert ein korhovding i bygda, med ansvar for ungdomskoret *Digitalis* (1986–2008) og frå 1992 blandakoret *Volda Vokal*.

Magnar har aldri vore otten for å stå fram som poet, bruka eigne tekstar enten i resitert eller sungen form, soleis alt i *bøn* (berre ei setning der), men meir *i punkt null,* og heile vegen frametter. I *å sjå gjennom*, for blanda kor (2010) kjem Magnar nærast med eit manifest om – det å laga musikk! Han seier det m.a. slik:

> Det som rører meg, / som gjer at tonane må ut, / det er ei uro, / ein boblande løyndom eg prøvar å fange, / eit svar eg søkjer / om det å vere / av rom, / å vere av tid, og / likevel ane meir, / noko bortanfor, / ein uutforska samanheng, / ei bortgløymd sanning, / eit ekko frå djupner eg enno ikkje ser.

Også i det vokale har han krav til plassering av solistane: 1.- og 2.-sopran, tenor og bass i halvsirkel framme «med god avstand mellom

stemmegruppene». 1.-sopranen får ei pentaton, einstemmig opning, med ei staving pr. note 'på dei svarte tangentane'. Solisten bryt dette mønsteret og presenterer meir 'magnarske' intervall og melismar. Denne åtferda flytter seg til tenor og dei andre stemmefaga. Også her merkar eg den nye strategien: å dela ut ulike 'rørslekort'; gruppa som får kortet, skal utføra ordren som der står. Ein annan (solist eller gruppe) får ei anna oppgåve, og denne blir dei ved, med mindre variasjonar, i heile avsnitt eller gjennom heile satsen.

Elles undrar eg meg litt over tonesetjaren si teksthandsaming og -vektlegging, samt tilhøvet mellom viktige og mindre viktige ord. Magnar hadde tidleg eit ideal om tilknapping av tekst, forkorting, *Dichtung* heilt ned i minste essens, som t.d. i *punkt null*. Der er den lange, omstendelege og alt ivaretakande liturgiske teksten *Te Deum* i Magnars penn omgjord til: «**I** Far / tak min song / og mitt alt», «**II** Jesus / oppstoda / nåde / og reinleik / Mi gåta» og «**III** Ande / Loge av lengt / og nærver / evige kraft.» Ferdig med det–. (Alt ivareteke her òg.) Herverande verk, *å sjå gjennom*, ber òg Magnars tekst, men dette er eit *ordrikt* dikt på mange strofer. Det medfører til tider, i dette verket og i seinare taletrengde verk, at stavingane nærast vert *auste* ut over ei rad med sekstendedelar. På ei vis verkar det ikkje som det er maktpåliggjande å *uttrykkja* desse orda – det er viktigare at dei *er* der som ein del av altet. I tillegg kjem at 'uvesentlege' ord som t.d. den ubundne artikkelen '*eit*', samt konjunksjonen '*og*' gjerne kan tildelast minst like lang tone og merksemd som eit 'vektord'. Det verkar som om teksten på sett og vis er underlagt *melodien* og ikkje omvendt, samt at stavingane, like gjerne som det motsette, kan koma på 'feil' betoning, og vera oppstilte i 'ulogiske' rytmiske einingar. Ikkje så mykje ein melodi som ein formel, ein konstruksjon eller eit prinsipp ligg til grunn for denne handsaminga. Tonekonstruksjonen '*rular*', og så får orda hengja med i svingane. Ein slik sekstendedelskonstruksjon gjev t.d. fylgjande betoning: 'eg kjenner *meg* litt letta-*re* litt opna-*re* litt næra-*re* då'.

Eit vidare teikn på at persepsjonen av teksten er av underordna betydning – eller kanskje ei tru på at den verkar *i si eiga kraft* – materialiserer seg når 1.-sopran tek til å syngja: «*Revo eket rah geledne al-lits rån ratfyl mos*», etc. (Her stussar ein ved meiningar som 'revo', 'rån' og 'rattfyl' (ved nærare ettersyn skulle det vera *rattyl),* men so forstår ein at dette altså er

teksten lesen baklengs. Noko av den same haldninga kjem attende i eit seinare verk med, eg vil sei, *ganske* så utanlandsk tekst.

vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket? (2013) for solistar, kor, perkusjon og den noko uvanlege besetninga lutt, harpe, 2 akkordeon, celli, *strupesong, theremin* og kyrkjeklokker – med tekst av Jan Erik Vold, urframført i Oslo Rådhus med alle kor; Digitalis, Volda Vokal, Ensemble 96, dans og japansk medverknad! *For* ein fest det må ha vore! Volds dikt er *Deleatur* og *Hugge i luft* frå «Sorgen. Sangen. Veien» (1987). Her vidareførest tanken om orda si kraft i seg sjølv, når utsegna «Du er ropt på» og andre strofer vert utsungne på 16 ulike språk! Partituret eig rikt med instruksjonar. Også denne leiken byrjar med å dela ut 'rørslekort': *thereminen*[15] får altså *si* oppgåva, rytmisk/motivisk i 'magnarsk' ande. Harpa har fått tildelt dur- og mollakkordar. Akkordeon og cello har fått ein A. Barytonstemma intonerer same A og syng: «Du er ropt på.» Dette avføder 2.-alt og tenors tekstboksar med individuelle repetisjonar og tempi. Så er me i gang. Dei ulike ordrane kan skiftast om utover i satsen.

Termen '*deleatur*' er eit korrekturteikn forma som ein handskriven gotisk '*Dl*' (*delete*), som betyr at bokstaven, ordet eller avsnittet som er avmerkt, skal *utgå*. Denne termen får her ei eiga tyding, ettersom verket var bestilt for å framførast i Hiroshima, på minnedagen for bomba. 'Deleatur' får her eit kraftig førevarsel i ***ff*** i basstromme og gong. Same ordet hengjer seg opp i nye tekstboksar, osb. Slik vert del for del oppbygd med nye mantra på ulike språk, og sporadiske brot og skifte i vekslande utstillingar.

Ei ytterlegare forvansking utgjer så teksten av den walisiske Mererid Hopwood i verket *bru til bortanfor* (2014) for 3 kor eller 13 stemmer *a cappella*. Diktet handlar om walisisk språk, landskap, historie, folk og musikk, og lyder i opninga slik: «*Yn nhryloywder yr amserau / heibo i lais yr awr a'i bloedd*», osb. Ikkje mykje å bli klok på her, men – så forstår dei jo språket i det landet verket vart skrive til. Instruksjonane er at dei tre kora skal plasserast i ein triangel som omgjev publikum. I løpet av dei første to av dei tre lange akkordane i enden av stykket, bevegar kora seg gjennom hallen og passerer inn i eit tilliggjande rom, der dei syng den siste akkorden.

15 Ei tidleg elektronisk oppfinning som ein spelar på ved at musikarane bevegar hendene sine i lufta mellom to fast oppstilte elektrodar/antenner.

Eit meir firkanta idiom

Sistnemnde verk er rytmisk meir firkanta enn tidlegare, meir *på* slaget, meir motorisk, om enn framleis i eit kompromisslaust, fritt dissonerande samklangsideal. Medan Magnar i sine tidlegare verk gjorde seg flid med å bryta 'taktstrekens tyranni',[16] er det som om han i den seinare produksjonen gjev noko avkall på denne ideologien. Noteverdiane avgrensar seg i større grad til åttandedelar, fjerdedelar og halvnotar, og er ikkje så opptekne som før med for einkvar pris å viska ut det metriske. Kan det til dømes henda at han har lært av livet, av arbeid med amatørsongarar og -musikarar?

Slik er det òg i viss mon i *nur ein Lächeln lang* (2016/17) for kor og cello (tekst: Rainer Maria Rilke). Endå her òg finst boksar med tekstbrokkar som vert gjentekne individuelt, vert andre stemmer, samt solistane, førte inn på ein noko så nær jamn åttandedels stig, av og til med triolar. Kan henda finst her ein løynd agogikk-intensjon som gjev songarane instruks om friare og meir tekstrytmisk karakter enn det som står notert?

I dette verket omgjev Magnar seg for øvrig atter med barokke formomgrep: Preludium, Kadenz, Fuge. Fuga er like respektlaust fri som den i *århundra samanfuga* frå 2002, og det tykkjest meg som om einkvar tone er velkomen i kontrapunktet. Det som gjev denne fuga eit for meg større lyft, er at den har meir varierande noteverdiar og soleis rikare *fortspinnung*. Med Rilke-teksten: «*um dich an alles Leben zu verschenken wie einen Dank*» får eg her ei kjensle av beethovensk stordom.

Operaer og oratorium

Ikkje reint lite mot Magnars inderlege og asketiske natur kastar han seg òg ut i det store formatet; dei lange durataer (over ein time) med særs ordrike libretti. Dette ser me i *...og livet,* oratorium for kor, resitasjon og kammerensemble (1990) eller *Pilegrimsspelet*, til tekst av Carl Fredrik Engelstad, skrive til Nidarosdomen i Trondheim - og i neste heilaftans

16 Claude Debussy, Igor Stravinsky og Aaron Copland mfl. nyttar nemninga «the tyranny of the barline».

verk, *ømhetens tre*, eit oratorium for kor, solistar, 4 celli *eller* akkordeon, lesar og dansarar (1999), med varigheit 1 time og 35 minutt. Tekstmaterialet er Gunvor Hofmos (i utval ved Ragnhild Vannebo) i kombinasjon med delar av den latinske messa. Verket inkluderer dans, i urframføringa utført ved Gunhild Hovden Kvangarsnes og tonesetjaren si dotter, Einy Åm. Verket var skrive til ungdomskoret Digitalis. Urframføringa fann stad i Volda kyrkje fyrste dagen i milleniumskiftet 1.1.2000 med Ragnhild Vannebo som hovudopplesar. I tillegg til Digitalis medverka Volda mannskor, Volda kyrkjekor, Heltne/Bratteberg grendakor[17], Volda blandakor, barnekoret White Spirit(!), kor av tidlegare Digitalis-medlemmer, instrumentalistar og fugleimitator Knut Mo. Dirigent var Magnar Åm. *For* ein måte å opna det nye tusenåret på!

Pendlinga mellom Gunvor Hofmo sine sterke, subjektive og kjenslevare dikt og dei objektive, utmeisla og autoriserte messeledd er av stor verknad. Opningsorda i sopransolistens einsame *Jeg vil hjem* i stigande septimsprang i møte med kyriesatsen syner denne dualiteten. Magnar sitt *Kyrie* er kyrkjetoneinspirert. Det er ein særleg dåm over dette *Kyrie*, som godt kunne fungert som ein av alternativmelodiane i ein ny liturgi. Endå verket er skrive for eit ungdomskor på bygda, let ikkje Magnar solisten sleppa lett; og utfordrar gjerne med til tider krevjande intervall. Rytmisk sett har Magnar elles her lagt til side ein kvar freistnad på å løyna taktarten. Somme av satsane nyttar endå rytmiske mantra, slik som «Ingen, ingen» i satsen *Jeg elsker ingen, stjernetomme natt*. I satsen *Loven* er etterslagsidéen vidareført, no i **4/4** med åttandedelspause og punktert fjerdedels etterslag to gonger i takten. Satsen *Akrobat* er, til Magnar å vera, reint lystig. Fjerdedelstempoet er med eitt oppe i 120, og satsen eig ein rytmisk fastleik eg ikkje kjenner frå før, rett nok avbroten ved ymse stadium og stikkord i teksten. Når *det* først er nemnt: Raske tempi har ikkje ofte vore å finna hjå denne komponisten. Framdrifta plasserer seg stort sett i ei fjerdedels varigheit på frå 54 til 69 slag i minuttet (tettbygd strok), somme gonger opp i 80. Men her altså: 120!

Fleire av dei liturgiske ledda får hjå Magnar elles ei dragning mot tredelt takt, som *Gloria* – med etterslag på to-aren, også dette med ei

17 Eit bydelskor som seinare vart til Volda Vokal, eit kor for heile Volda.

gregoriansk kjensle. Men nesten leikande og lett, ja, ein stille jubel, som kan minna om den forløysande 'valsen' i *punkt null.* Somme stader eig korsatsen berre ulike ordlause klangar, medan resitatøren ber fram Hofmos tekst. *Credo* tykkjest òg vera inspirert av det kyrkjetonale, med endelause repetisjonar på *ein* resitasjonstone. Heller ikkje her er det gjort nokon større freistnad på å skriva ut ein naturleg talerytme. Under satsen *Denne stillheten* vert diktet lese medan koret uttrykkjer raske lydar i åttandedelar i høgt tempo: *«pa va pa pa og pa pa vy»* og *«pa pa pa pa wi a bo bi bå».* Her finn me ein sterkt rytmisert Magnar, i eit framandkulturliknande folklorepreg i innspela mellom lesinga. Desse rytmisk/motoriske utladningar med parallell kvartakkordikk byggjer seg opp i litt lengre musikalske avsnitt for kvar gong. Satsen er særeigen i Magnar sitt *oevre*, og må her nemnast som *noko anna!* Den døyr ut med fuglelydar (ved Knut Mo, ein framifrå fugleimitator). Medan tradisjonens *Sanctus*-satsar gjerne har stor ytre prakt, er herverande *Sanctus* mystisk og innåtvend. Kvart 'Sanctus'-utrop endar i tremulerande strykeakkordar i celli. I orda *«Hosanna»* og *«excelsis»* døyr akkordane ut i ein lang *sh(y).* Halvparten av koret står på rekkje bakover langs begge sider av publikum. Når dei kjem til *s-sh(y)*-passasjane, får s-en starta fremst i rekkja, vert send bakover og aukar til eit sterkt *shy* attarst, så det blir som ei havbylgje som slår bakover publikum, eit mykje verknadsfullt klangeksperiment. I satsen *Tømre* er me oppe i det høge tempoet att – her nyttar Magnar rytmefaste kvintar i 'kompet', tre stigande og ein fallande i ein bylgjeverknad, også dette eit uvanleg trekk. *Benedictus* er òg som *Gloria* i **3/4**, men denne satsen verkar vera utan gregorianske minningar. *Klovnen som danser og hans partner* er ein grotesk humoreske, der to celli legg ut på eit *spiccato* sekstendedelsforløp, som endar i ein hylande liten ters i dei to andre celli. «Gud og Djevel har danset sammen gjennom årtusener på kneiper og kafeer i kirker og på slagmarken», seier Gunvor Hofmo, og «Er klovnen Gud, og djevelen hans lattermilde publikum?» Desse orda er ikledde ein heilt ny satstype frå Magnar si hand. *Agnus Dei* har fått asketisk drakt, ei pentaton unison opning i jentestemmene, deretter tostemmig med herrestemmene. Så løyser satsen seg i individuelle framberingar av teksten, og messa endar i ein lang, fritt improviserande korklang som endrar og vender seg – lenge, og kulminerer i tiltakande vindklokkeklang.

Frå *ømhetens tre* til *God's I's – arias of innocence and growth* (an oratorium/opera) (2007) med ei varigheit på 1:12:20. Dette verket har tekstar av Neale D. Walsch frå boka *The Little Soul and the Sun* (1998). Eit sams trekk med verk av lengre durata tykkjest vera at Magnar sparar på ensemblestorleiken, og let det vokale koma gjennom. Dei fire celli i førre verk (som alternativt kunne utførast av akkordeon) utgjorde eit særs godt sjølvstendig og underbyggjande klangmedium, veleigna til oppgåva. Sjølv om ensemblet i *God's I's* er noko større (obo, klarinett, fagott og strykarar), går Magnar her motsett veg: Medan partituret til fagottkonserten *einsam/omfamna* (2004) var *høgt* (67 linjesystem) og komplekst med eit utal *divisi* i stemmegruppene, ser det ut til at komponisten i verk som er langt utstrekte *i tid*, har forenkla tonefylgjet monaleg til det relativt enkle og oversiktlege. Og det kan jo vera bra; songarane slepp i stor grad *gjennom,* uhindra av overinstrumentering. Ved nærare ettersyn finn eg òg at treblåsarane er relativt lite inne i lydbiletet, og at instrumenta stort sett spelar *colla parte*, det vil seia ei dobling, eller *det same* som songstemmene. Taktartene er ikkje komplekse, kanskje ei praktisk forordning sidan det er opera? Utfordringa er atter tekstunderdeling, av di det her er mengder av tekst. Og medan det var *lesaren* som påtok seg brorparten av teksten i førre verket, blir alle stavingane her sungne og distribuerte, på korte noteverdiar.

Operaen over Tarjei Vesaas sin roman *Is-slottet*, med ei varigheit på 1:34:00. har på same vis liten besetning (klarinett, akkordeon, perkusjon, fiolin/bratsj og cello). Også her, i ouverturen, får instrumenta utdelt 'rørslekort'. Akkordeon får ein *arpeggio*figur, som den held seg til i heile gjennomgangen, fiolinen ei lang trille, bassklarinetten lange tonar, det får etter kvart også cello. Og så utfører dei det. Det er forvitneleg å sjå Tarjei Vesaas sine tekstar på dansk; dette heng saman med at verket vart tinga av Den Ny Opera, Esbjerg og Musikteatret Saum, København, og at librettoen er ved Jesper Bræstrup Karlsen. Når personane i operaen tek til å syngja, er instrumentmedverknaden særs sparsam, om ikkje *colla parte* som i førre verk. Figurane får ofte tre fram heilt uakkompagnerte til små motiviske kommentarar. Eg legg elles merke til ein del programmatiske(!) antydningar, t.d. ved tekst som «hjertet dunker», der bassklarinetten har

etterslag i ein pulsfigur oppbygd saman med fiolin og cello. Det deklamatoriske tek elles heller ikkje her mykje omsyn til tunge og lette stavingar, men byter like gjerne om på desse. Atter er det som om *durataen*, den horisontale utstrekkinga av verket, i visst mon utmattar det vertikale detaljnivået.

Det same gjeld for *Kimen* – opera over Tarjei Vesaas' roman (2018) med libretto av Oda Radoor. Her vedkjenner komponisten endå at songsolistane er dobla av orkesteret gjennom heile operaen, og tilføyer at ein under framføringar med songsolistar(!) kan sløyfa instrumentaldoblingane om ein vil. Dette må enten tyda at verket skal kunna spelast reint instrumentalt,[18] eller at det òg kan syngjast nærast *a cappella*. Strykeorkesteret presenterer elles eigne intro- og mellomdelar utover i verket.

Eg er no heilt i utkanten av åkeren komen, stig ut på reina, set meg på ein stein og skodar attende på groren. Eg kjenner at eg har hatt stor gleda av det eg såg, og veit mykje meir enn før om kva som veks langs denne å (åm, norrønt ár, fleirtal av å, elv). Men – her finst *endå* meir å gle seg over. På vandringa mi har eg merka at Magnar i verka etter *punkt null* i større grad likar å utfordra dei tilvande konsertformer/*venues* og formidlingsmåtar, og sprengja dei ulike ritual. Soleis er han òg litt av ein

Installasjonskunstnar

Tidlegare nemnde strykekvartett *her, i oppstoda* (2002) til dømes, eksisterer i fem versjonar. Den eine føreset at lydaren flyt på rygg i eit varmtvassbasseng med øyro under vassflata, medan verket vert framført i undervasshøgtalarar. Ideelt skal dei òg kunna sjå eit opptak av dans i taket.

Eit anna døme er *Tonebad – multimediaverk* (1989) (eg har sjølv lauga meg i dette badet!), eit audiovisuelt opplevingsrom for *ein* person om gongen, der musikken bevegar seg tredimensjonalt ikring lydaren. Her trengst timebestilling (dette hadde høvd godt i koronatida, men då laut ein sprita godt mellom kvar gjest!). Rommet er ein kunstinstallasjon av

18 Eg er gjort merksam på at Lars-Erik ter Jung har gjort nettopp dette; spela inn ein instrumentalversjon av verket med sitt Telemark kammerensemble.

Astri Eidseth Rygh, og den sungne teksten er av Liv Holtskog, og medan du ligg der, kviskrar Magnar deg nokre visdomsord i øyra.

sårt hardt, sårt mjukt for fiolin (2000) er døme på musikk spelt på stader med langvarande ekko eller gjenklang. Rommets svar på musikken er eit viktig aspekt for tonesetjaren.

på en stol (1989) 'visuell konsert', for mimar, lydband, klarinett, trompet, perkusjon og piano, tekst Torun Lian, er ein Rikskonsertproduksjon der pianistinna sin kjole går i eitt med flygelet (ein svart finérkasse med digitale samplerar og keyboard inni), klarinettisten sit på ein barkrakk, trompetisten har sirkusmusikarjakke og slagverkaren eit belte som festar han til stolen han sit på, med hjulkapslar, støytfangarar og sentrifugevasketromlar å spela på.

I kammerverket *fritt fram* (1987), for sopran, fløyte, klarinett, fiolin, cello, slagverk og piano, er musikarane gøymde bak publikum og startar konserten der, før dei gradvis kjem til syne på scena.

Improvisasjonsprosjekt

Magnar driv òg eit langsiktig improvisasjonsprosjekt, 'Musikalsk spegelbilete', der ein person kan verta improvisert, eller få skrive eit pianostykke tileigna seg sjølv der og då, inspirert av vedkomande si eiga utstråling, omlag som ein karikaturteiknar på Montmartre gjer det, eller på tilsvarande vis som ein samisk joik er meint å reflektera ein person. Som samen *joikar* deg, *spelar* Magnar deg. Og den som vert joika, blir «eigar» av joiken. Ei slik handsaming har eg enno ikkje utsett meg for. Men kven veit – ein dag?

Kor plasserer me Magnar – let han seg plassera?

Mange merkelappar er forsøkte sette på den særeigne komponisten Magnar Åm. Det er ikkje lett, han verkar først og fremst å vera 'noko for seg sjølv'. *Nyromantisk, nyvenleg?* Neppe. Nokon har nemnt ordet *nyspiritualistisk*. Denne -ismen kan kanskje vera meir dekkande, sett på bakgrunn

av den alltid nærverande åndelege dimensjonen i musikken hans. Magnar skal sjølv ha uttrykt at eit toneunivers alltid har ei åndeleg grunngjeving. Og sidan det åndelege er vår sanne identitet, vil all anna tilnærming vera eit paradoks. Det skal handla om å uttrykkja ånd i materie. Han vil gje sjel til tonane, så den som lyder, kjenner seg att.

Ord som *ekspressivt, asketisk* og *innåtvendt* tonespråk vert òg nytta om Magnars musikk (det første adjektivet står vel gjerne i paradoksal motsetnad til dei to siste).[19] Me har sett både enkle og komplekse strukturar i musikken hans – kanskje to sider av same leitinga mot eit åndeleg univers med ei sentral kraft som alt utgår ifrå, der me sjølv er det mottakelege *punkt null?* Det fritonale vert gjerne sett på som ei kjensle av å sveva fritt utan tonalt feste (orsak, Magnar, at eg freista å tonalt forankra ditt punkt null til C–), men så slepp ein ikkje unna tyngdekrafta, den menneskelege lidinga som komposisjonane vitnar om, og kjenner seg bundne i høve til.

Magnar ser *tid og rom* som eigna reiskapar for den som søkjer å medvitgjera den djupaste essensen i, og meininga med seg sjølv, anten som tonesetjar, utøvar eller lydar. Utforskinga av tid og rom blir soleis eit livsprosjekt, og til dette er musikken det fremste uttrykks- og verkemiddelet.

I dette ligg òg hangen hans til å bryta vanen – behag og vane vert lett eit dyssande slør og eit hinder når ein søkjer etter sin djupaste essens.[20] Medan Magnar i startfasen tykkjest ha eit nærast heilagt tilhøve til tonane som åndelege openberringar fødde i meditasjon og framkalla gjennom fysiske rørsler, får tonesetjaren etter kvart eit større behov for *merksemd*, for å *nå gjennom*, ved etter kvart å sysselsetja eit nærast uavgrensa ytre apparat. Soleis rører han seg frå ein indre askese til, i all sin fredsame framtoning, å verta nær sagt ein laussloppen sirkusartist, for å vekkja sitt publikum, sjokkera og bryta ned konvensjonar. Sjølv om denne ytre oppfinnsemda *kan* stå i fare for å få hovudfokus framom toneutvalet han framber, tykkjest det i stor grad vera maktpåliggjande å heile tida finna nye metodar som kan styrkja musikken si rolle i verda.

---

19 Arvid Skancke-Knutsen nytta desse orda i samband med urframføringa av verket *du bak du*, 26. april 2005. (https://www.ballade.no/kunstmusikk/gallakonsert-med-verker-av-nordheim-westby-og-urfremforing-av-am/)

20 Slik uttrykte han seg i 2008 på den tidlegare heimesida si.

Men det var *det* då. Kor langt ut i verda rekk musikken vår? Fartein Valen var nøgd med at notane fanst. I samband med ein Spellemann-nominasjon vreid eg litt på denne utsegna, og sa: «Det viktigaste er ikkje at musikken blir *framført,* men at den blir *innspelt!*», som ei takk til plateselskap og finansiering, men òg i det større perspektivet: Kva tener musikken best? Eit noteblad djupt nedgravd i fjellhallane i Mo i Rana, ei framføring for 50 menneske – eller ei innspeling som via Spotify kan flyga som ein vind frå New Zealand til Svalbard, frå Tierra Fuego til Sibir? Herverande arbeid utgjer sjølv eit levande vitnemål: Mykje av denne livsrøynsla, dette livsverket skulle vore bandfesta, teipa, ('evig eies kun'), ja, tilgjengeleg – for alle! Samfunnet gjev nokolunde bra med stønad og oppmuntring til sjølve skapingsprosessen. Men – midlar til alle former for framføring og publisering sit lenger inne. Sjå der, greidde eg òg, på overtid, å inkludera mi hjartesak, mitt sukk!

Til sist: Magnar sine særeigne tittelval kjem heile tida til syne i verk både med og utan tilknyting til tekst. Titlane er som nemnt oftast i minusklar, dette forklårar Magnar med at det på den måten vert klårare at det kan finnast noko både *framom* og *etter,* og at titlane berre utgjer utsnitt av ei lang utsegn som strekkjer seg over heile produksjonen – som han enno ikkje ser enden på. Og godt er det!

Eit imponerande livsverk så langt, Magnar! Hald fram med dei små bokstavane!

Litteratur

Copland, A. (1952). *Music & Imagination.* Harvard University Press.

Grout, D. J. (2019): *A History of Western Music*. Norton.

Habbestad, K. (1981). *"Zero", punkt null. Tonane – og lengten attom.* Avhandling ved diplomstudiet i komposisjon, Norges musikkhøgskole.

Hindemith, P. (1937). *Unterweisung im Tonsatz*. Schott.

Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical.* Alphonse Leduc.

KAPITTEL 9

Musikk i fritt og kraftfullt svev – et essay med betraktninger rundt Magnar Åms opera *Kimen*

Lars-Erik ter Jung

In this essay Lars-Erik ter Jung reflects over aspects of Magnar Åm's music from a perspective of conductor and musician, with particular focus on the opera *The Seed* (2018). Along the way, he serves anecdotes that give insights into a composer who is afraid neither of courting contradictions, nor of following through his intentions with singular conviction. Ter Jung describes Åm's music as simultaneously uncomplicated, intimate and powerful, its use of a free-tonal musical language allowing tonal relations to be dissolved, and communicating both stillness and loneliness, but also a gripping soulfulness, to the listener. The setting up of *The Seed* in Volda, involving a large apparatus of amateurs and professionals, undoubtedly gave all participants a memory for life. However, ter Jung proposes that this opera has significance in a much larger context as the mature work of a unique Norwegian composer who has attained the luminous clarity of a distinctly personal tonal language.*

> Time and space structured as music is a formidable tool for one who seeks to make conscious his deepest essence and meaning, whether one creates, performs, or listens. But the pleasure of allowing things become habit is a tempting veil and a hindrance for all searching, also here. This is why I undertake the task of delving into old ways of mediating music quite frequently – partly to awaken, partly to develop new rituals that can better strengthen the deeper functions of music. (Åm, 2011)

Han var noen år eldre enn meg, og da jeg gikk på musikklinjen på U. Phils skole i Bergen på midten av 1970-tallet, studerte Magnar ved

Sitering av denne artikkelen: ter Jung, L.E. (2022). Musikk i fritt og kraftfullt svev. Et essay med betraktninger rundt Magnar Åms opera *Kimen*. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 168–179). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

Musikkonservatoriet et par kvartaler unna. Gjennom gymnastiden, som det da het, fornemmet jeg enda etterklangen av en frihetssøkende og alternativt tenkende 60-tallsgenerasjon. Tidvis kunne man få et glimt av Magnar; gjennom et slør av glemsel og fantasi ser jeg ham nå barføtt, dansende gjennom byens gater, med en liten sekk på ryggen. Han skilte seg ut også i dette bergenske landskapet, som han har gjort det hele veien siden. Han har gått sine egne veier, gjennom et mer karrig og ensomt landskap enn mange komponistkolleger, og på den måten har han funnet *sin* stemme, kanskje tydeligere og klarere enn noen annen nålevende norsk komponist.

Etter hvert fikk også jeg en stemme i musikklivet, som utøver. Den ble tydeligere utover 80- og 90-tallet. Jeg møtte musikken til Magnar i flere sammenhenger, og et sted på veien møttes vi også, som komponist og musiker. Jeg begynte å bestille verk av ham, og vi ble samarbeidspartnere. Det har i årenes løp blitt en hel del bestillinger, for både store og små besetninger, og da med operaen *Kimen* som det desidert største verket av Magnar Åm jeg har vært involvert i.

For en utøver å få jobbe tett på en komponist og få tanker om tolkning av verket rett fra kilden, den levende komponisten, er jo et privilegium, og noe av det som gjør arbeidet med samtidsmusikken spennende. Mange vil si at i det øyeblikket komponisten har levert sitt nye verk til bestilleren, er verket fristilt. Jeg er ikke uenig i det, det er viktig at utøveren gjør den nyskapte musikken til sin egen. Men det er opplagt at innspill fra skaperen av et verk er vesentlig å få med seg. Det handler om å komme tettere på komponistens særpreg, hans stil og uttrykk. Magnar har alltid vært tydelig på hvordan han ønsker musikken sin fremført, kanskje fordi musikken hans er så usedvanlig tett knyttet til hele personligheten, som en integrert del av hans kunstneriske univers, så å si. Fordi musikken uttrykkes så menneskelig og fysisk, ikke minst av den menneskelige stemmen, på tross av sin romlige karakter, kommer den så nært. Og Magnar er god til å formidle dette til oss utøvere.

Det er interessant å dvele ved denne observasjonen et øyeblikk: hvordan Magnars stemme «høres» i musikken hans selv om den er instrumental. Selv i en gitarstemme er Magnars egen klang til stede, den fornemmes; dette er substans som gir gjenklang og når ut til oss gjennom de ulike komposisjoner, lik en skjør, men samtidig kraftfull stemme.

Magnar har hatt mange jern i ilden og engasjert seg bredt også i filosofisk og pedagogisk sammenheng. Jeg kjenner Magnar først og fremst som komponist. Han har gjennom sin rike og varierte produksjon eksperimentert mye med form og uttrykk, og han har utfordret konvensjonene når det gjelder musikkformidling. Man kan tillate seg å si at han har vært oppfinnsom på grensen til det radikale i måter å formidle det musikalske på. I strykekvartetten *her, i oppstoda* (2001), med resitasjon av bibeltekster innlemmet som i en mosaikk, lar han musikerne spille 48 satser som kan vare så lenge som i 24 timer, mens publikum kan komme innom og lytte til deler av fremførelsen. Verket finnes i flere versjoner, også én der musikken blir fremført gjennom undervannshøyttalere i varmtvannsbasseng med publikum flytende på rygg, lyttende med ørene under vannflaten.

Et annet eksempel på nytenkning og endring av formidlingsarenaen for musikk er installasjonen *Tonebad* (1989) med undertittelen «opplevingsrom for ein person i gongen». Opplevelsesrommet er en visuell kunstinstallasjon av kunstneren Astri Eidseth Rygh med sungen tekst av Liv Holtskog, og musikken beveger seg tredimensjonalt rundt lytteren.

De senere årene har Magnar vært en pådriver for at Propellhallen i hjembygden Volda er blitt et kulturhus og en arena for spennende fremførelser av samtidsmusikk. Han har også benyttet denne nedlagte fabrikken til egne innspillinger. Det resulterte i prosjektet *The broken vessel*, der han musiserer sammen med Andreas Barth og Geir Hjorthol i hallen, og der de legger vekt på at rommet og lydene på utsiden av bygget blir en integrert medspiller for det de komponerende musikerne improviserer frem musikalsk (Barth et al., 2018). Det slitte og forlatte fabrikklokalet blir et fysisk arnested for ny musikk, men også en metafor for et fartøy som med sine arr fra en forgangen tid er overlatt til seg selv og til en ny skjebne. Her er en klar relasjon til operaen *Kimen*, som hadde premiere i Propellhallen 8. juni 2018, der *skipet / the vessel* er en av satsene i operaen. Datoen for utgivelsen av albumet *The broken vessel*, 9. mars 2018, faller sammen med forberedelsene til oppsetningen av *Kimen* – noe som gjør denne innspillingen i dette rommet relevant i forhold til det jeg etter hvert skal skrive meg frem til, nemlig inntrykket – for ikke å si «avtrykket» – fra arbeidet med denne operaen.

Innhold påvirker form, og sprenger grenser, og som man kan lese om Åms arbeid på Wikipedia: «de musikalske elementenes bevegelser i det konkrete, tredimensjonale rom har spilt en stadig viktigere rolle».[1] Og videre: «I den senere tid har han også, i søken etter en mer ideell formidling av musikkens energi-budskap, latt verkene inneholde elementer som sprenger tilvante konsertritualer». Jeg oppfatter dette som en komponists ønske om å komme tettere på meditasjon og derigjennom bevisstgjøring og vekst – gjennom musikk. Da ledes vi til tanker om hva musikk er, og hvordan den har kommet til uttrykk og blitt «brukt» gjennom historien – et omfattende spørsmål om musikkens tilblivelse og utvikling. Jeg skal reflektere litt videre, men bare begrenset, rundt Magnars kompositoriske gjerning.

Magnar har ved ulike anledninger gitt uttrykk for at han tenker musikk som et språk. Det interesserer han at dette språket kan nyttes til å uttrykke generelle og grunnleggende fenomener og følelser, som vektløshet og tidløshet. Magnar har påpekt dette i forbindelse med et foredrag med utgangspunkt i verket *her, i oppstoda* (Åm, 2003). Der deler han også tanker om at man gjennom et musikalsk språk kan uttrykke at man er forskjellig – med hensyn til det individuelle, det særegne – og det er videre hans opplevelse at man gjennom alle disse nyansene kan erfare enhet, og uttrykke den. Musikkens språk er altså ideelt for å uttrykke noe annet enn dens iboende basiskomponenter, ifølge Magnar. Rent musikologisk betraktet er det interessant at Magnar beskjeftiger seg med vektløsheten også når han skriver tonal musikk, men det vesentlige her er at han ikke bruker den tradisjonelle funksjonstonaliteten, som han tenker det var viktig å ta et klart brudd med tidlig i forrige århundre, slik bl.a. Webern og Valen gjorde (Åm, 2004).

Jeg opplever at dette bruddet, dette eksperimentet med og etableringen av det «atonale» og den andre Wienerskolen, opphevelsen av båndene til konvensjoner og kunstneriske dogmer, de vedtatte sannheter, og dermed også begrensningene i musikalsk forstand, er vesentlig for Magnars utfoldelse som komponist. Det gir ham også nye perspektiver på tid og rom, på vektløshet – som vi fornemmer i rikt monn i musikken hans.

---

1 Wikipedia: Magnar Åm https://no.wikipedia.org/wiki/Magnar_%C3%85m

I forbindelse med *her, i oppstoda*, sier han at tanken er at man kan spille stykket en dag og en natt, og publikum kan komme og høre en halvtime, ta en pause og høre mer; der skjer en utvikling, men den er meget langsom, for dette er et konsentrert og meditativt stykke. For en vakker tanke! Man samler seg om «luftige og viktige saker», sier Magnar – «fem minutter hver dag – for å påminne seg selv om *hva jeg er*». Magnar er en kunstner som utvider perspektivet for sin kunst. Dette gjør musikken hans stadig mer betydningsfull.

Om hans musikalske stil kan man lese på Wikipedia: «Mye av hans musikk er kjennetegnet av en polyfon, fritt dissonerende eller fri-tonal stil der melodisk og eksperimentelt arbeid går side om side.» Sant nok. Jeg tenker, som utøver av hans musikk, at disse kjensgjerningene kun er en del av bildet, av «sannheten», om man vil. For meg er analysen av et verk viktig, men ikke det viktigste, og den bør langt fra være et mål i seg selv ved studiet av et verk. Tilnærmingen til verket rommer en helhet, der en dypere og opplevd forståelse av musikkens karakter og uttrykk til syvende og sist blir det vesentlige. Dette er ikke for å si at analysen er uviktig, snarere tvert imot; den kliniske lesningen av verket, der man bl.a. betrakter elementer som stil, form og instrumentasjon, m.a.o. der man *leser* partituret som en bok, og registrerer alt komponisten har satt på papiret, er alltid første steg i prosessen. Så oppstår kunstnerisk erkjennelse ut fra dette fundamentet, nemlig fra det punktet der man har blitt kjent med det som står i partituret. Da kan jeg som utøver gjøre verket til mitt eget – som jeg var inne på.

En gang på besøk i Oslo, i forbindelse med innstuderingen av et nytt verk, ville bratsjisten i ensemblet vite hva Magnar som komponist tenkte om foredraget et sted i stykket – noe som selvsagt var helt naturlig i og med at komponisten var til stede på prøven og skulle presentere og formidle tanker om sitt nye verk. I møte med hovedstadsmusikeren, med ryggsekken og et underfundig smil i det alvorspregede ansiktet, ble Magnar stille, lenge – så lenge at det oppsto en nesten pinlig stemning i rommet. De andre musikerne ventet på et svar, det gjorde ikke minst også den storvokste spørsmålsstilleren, som i all sin iver nærmest hadde lent seg fysisk over komponisten. Magnar var fortsatt taus, og musikeren satte seg etter hvert på plassen sin. Så sa Magnar til slutt: «Du lyt aldri gløyme einsemda!»

Magnar gir ikke alltid ved dørene, men når han gir, er det han gir, oftest gull.

I mine musikalske møter med ham var han aldri likegyldig til hvordan musikken hans ble tolket. Da han instruerte sine nye verk, gjerne før førstegangsfremførelsen, sang og danset han for oss på sitt karakteristiske vis, for å poengtere det musikalske uttrykket tydelig slik at musikerne selv kunne lete og finne. Han var mer enn vanlig blant komponister spesifikk på det som er *hans* egenart, og det er ikke minst stillheten i musikken, og ensomheten.

Dette går altså på mer enn analyse. Samtidig er jeg den første til å innse at å karakterisere musikalsk uttrykk verbalt er vanskelig, ofte umulig. Jeg har et bilde av Magnar som en jordnær person. Musikken hans rommer også nettopp det enkle, klare og nære. Med disse rammene lager han musikk som åpner opp for og gir rom for refleksjon. Og ikke minst: Musikken er samtidig sterk, den er kraftfull! Jeg spør meg da: Hvor kommer alt dette fra som er i musikken til Magnar?

For en som dirigerer og liker å dirigere – Beethoven, Brahms, Bruckner og Mahler, er det vesentlig å gi til kjenne at jeg har et bankende hjerte og en sterk affinitet til Magnars musikk. Jeg føler det er på sin plass i denne sammenhengen å komme med dette «statementet». I møte med dette paradokset er det videre nødvendig å stille spørsmålet: Hvorfor har Magnars musikk, slik jeg opplever det, så mye kraft og tyngde i seg, når den har så mye oppdrift?

Man kan ikke si at Magnars musikk er tonal, men man kan heller ikke si at den ikke er det. Det fritonale tonespråket er hans uttrykksmiddel. Magnar svever bokstavelig talt i sin verden, i sitt univers, gjennom musikk skrevet i svært ulike format. Det er i alle fall et kjennetegn, noe jeg var inne på i forbindelse med *her, i oppstoda*, som gir mulighet for en 24 timer lang meditasjon. I all denne meditative vektløsheten, som Magnars musikk så klart besitter, eier den også en sjelelig kraft. For meg er dette vesentlig. Den har sitt utspring i et dypt musisk menneske. Og nettopp derfor griper musikken hans meg så sterkt. Den bergtar lytteren, den berører. Og gjennom et ønske om «å slippe den frie sjelen ut i rom» har Magnar maktet å skape denne vektløsheten som noe konkret i rom, bl.a. gjennom en personlig tonalitet.

Jeg ser på alt dette med en musikers øyne – og ører. Det å skulle skrive om det er krevende – som nå i forbindelse med dette essayet, som jo i utgangspunktet skulle, eller kunne, handle om *Kimen* og om hvordan den ble til og om arbeidet med operaen.

Jeg har spurt meg selv: Hva er det denne lille skriveøvelsen egentlig handler om for meg; hva ønsker jeg å få frem ved å takke ja til å skrive et essay om *Kimen* i forbindelse med Magnars jubileum? Mer enn «what's in it for me?» handler dette om å muligens forstå mer av hva det er som gjør at det oppleves som meningsfylt for meg som musiker å bevege meg i Magnars musikalske univers. Og da handler det også om at det gir mening å prøve å gi uttrykk for noe av dette, for noe av kvaliteten forbundet med å være nær et betydningsfullt musikalsk verk, et musikalsk språk og en uttrykksform som gir mening.

Operaen Kimen (2018) er basert på Tarjei Vesaas roman fra 1940, et sterkt drama som, slik jeg ser det, også utspiller seg på et sjelelig plan. En mystisk og traumatisert fremmed, Andreas Vest, dukker opp i et tilsynelatende rolig øysamfunn, «den grøne øya», og etter å ha vært vitne til bestialske scener hos purkene i grisefjøset på gården Li, myrder han tilsynelatende umotivert den første jenten han møter. Han blir så selv jaktet på og myrdet, en hevnakt utført av jentens bror, med støtte fra resten av øysamfunnet. Deretter føler øyboerne sterk skyld over å ha medvirket til denne volden, utløst i løpet av en kort periode. På Gyldendal sin nettside står det: «*Kimen* er ei krass skildring av den villskapen som brått kan bryte ut hos mennesket, men er òg ei forteljing om anger, skuldkjensle og ei trassig tru på framtida.» Og videre: «Før *Kimen* var Tarjei Vesaas kjend for å skrive realistiske romanar og noveller. Men med denne boka skjer eit stilskifte i forfattarskapen, der han tek steget over i allegorien, blir meir særeigen og finn si stemme innanfor det ein kanskje kan kalle symbolsk modernisme» (Gyldendal, u.å).

At Magnar velger denne romanen som utgangspunkt for å skrive sin andre opera, er spennende, og selvsagt ingen tilfeldighet. Det er et voldsomt drama som utspiller seg, i operaen som i romanen. Her handler det også om oppreisning og om å få fred for synd; og videre om det jordnære, trygge og kjente som forløsende for ugjerninger og angst slik at man kan gå videre i livet. I handlingen gis det rom for at Magnar kan nytte flere

sider av sin musikalske fantasi og palett, med all sin følsomhet og sitt rike uttrykksregister.

Fiolinisten Ricardo Odriozola har i sosiale medier kommentert at han føler at *Kimen* er «en samling av alle Åms kompositoriske kjennetegn på en måte som gjør musikken tilgjengelig, men likevel utfordrende. I hans tonespråk står utvidet tonalitet side om side med fri tonalitet, og lyder alltid vakker. Smertefullt vakkert, til tider». (Dette er nevnt i forbindelse med en anmeldelse i KlassiskMusikk av utgivelsen *Kimen* med undertegnede og TERJUNGENSEMBLE.)

Operaen er skrevet for strykeorkester, såkalt kammerorkester, blandet kor og i alt åtte sangsolister, med små og store roller. Jeg hadde allerede jobbet en del med Magnars musikk for kammerorkester-besetning, bl.a. hadde jeg gjort en rekke fremførelser av *Studie over ein salmetone frå Luster* (1977), og *vandrande himmel* (1998), med kvedarsolist, til tekst av Magnar selv, opprinnelig bestilt av meg til min strykesekstett, som han på oppfordring hadde utvidet til en kammerorkesterversjon, da han ringte meg en dag i begynnelsen av juli 2016 og spurte om det kunne være aktuelt å involvere Telemark Kammerorkester, som jeg da var leder for, i en opera bygget over Vesaas-romanen *Kimen*. Tanken var å ha kun strykere som orkestralt utgangspunktet for hans andre opera. Jeg ble umiddelbart begeistret. Dette ble starten på en lang prosess. Magnar allierte seg med librettisten Oda Radoor og skrev sin opera, men å få den oppført viste seg å bli krevende – selv i kulturlandet Norge, der vi liker å skryte på oss både mangfold og åpenhet innen musikkfeltet. Lang historie kort: Det endte godt, med verdenspremiere i Volda, i juni 2018, med gode krefter samlet til dugnad i ukesvis frem mot premieren. Magnars egne kor hadde jobbet med stoffet i månedsvis, de hadde øvd og øvd under Magnars ledelse, på det som selvsagt var krevende korpartier for amatører. Profesjonelle musikere, både fra regionen og fra Telemark Kammerorkester, møttes til samspill; profesjonelle sangere ble hentet inn til de store solistrollene, den lokale regissøren Jiri Nagy ble engasjert, og Kristof Asbot hadde ansvaret for scenografien. Det danske Musikteatret Saum ved sin leder, sangeren Ingeborg Fangel Mo, var igjen inne i bildet, som ved realiseringen av hans første opera, også den bygget på en roman av Vesaas, nemlig *Is-slottet*, og ikke minst et profesjonelt apparat knyttet til Opera Nordfjord, som

operasjef Kari Standal Pavelich velvillig stilte til rådighet, ble mobilisert. Uten hennes innsats hadde jo ikke dette latt seg realisere. Og komponisten selv, han var allestedsnærværende døgnet rundt, som det naturlige midtpunkt både utenfor og på scenen; som korist strålte han klarere enn noen andre, der han sto sentralt i koret – selve skaperen av dette, selve hjernen bak det hele. Jeg hadde gleden av å dirigere dette store, flotte apparatet.

Det er vanskelig å beskrive opplevelsen vi alle hadde gjennom ukene med produksjon i Volda, på selve premieren og videre på fremførelsene som fulgte. Dette var selvsagt lenge før koronaens tid, og vi hadde tilnærmet fulle hus. Musikken er så «treffende», for å si det litt nøytralt, i forhold til Vesaas' dramatiske roman, og den lodder så dypt, med sin emosjonelle substans og ekthet. Den rørte meg som dirigent, og jeg tror de fleste andre, dypt og inderlig. Det ble et minne for livet.

Ut fra et sterkt ønske om å ta musikken fra *Kimen* videre, spilte jeg inn deler av den høsten 2019 med mitt da nystartede TERJUNGENSEMBLE. Albumet ble gitt ut i februar 2020, både på streaming-plattformene og som fysisk CD. I denne versjonen spilles musikken instrumentalt som konsertstykker, kun med strykere, uten solister og kor. Jeg har skrevet litt om dette prosjektet i coveret til CD-en. Her er et utdrag fra teksten:

> Om å spille en opera.
> Da *Kimen* endelig materialiserte seg og ble fremført operatisk i Magnars hjembygd i juni 2018, ble jeg slått av dens storhet og det perspektivet på menneskets strev i livet på jorden den bretter ut. Selv om jeg hadde hatt tilgang til musikken fra tidlig i 2017, da komponisten begynte å sende meg de første satsene og jeg allerede kunne fornemme musikkens kvaliteter, ble møtet med helheten en stor opplevelse.
>
> Oda Radoors libretto og Magnar Åms musikk er som hånd i hanske, og gir operaen et sterkt universelt uttrykk. Den symfoniske klangen frembrakt av kor og strykeorkester, henter opp dybden i tekstens fortelling om lidelse, fortvilelse og anger, der rotløshet møter lokalsamfunnets tause konvensjoner og øyboernes undertrykte og ubehjelpelige mellommenneskelige kommunikasjon gjennom dette psykologiske dramaet.

Magnars idé var fra starten av å skrive for solister, kor og strykere. Samtidig la han bevisst til rette for at musikken skulle kunne fremføres som konsertmusikk – uten sangere – ved å legge alle stemmene inn i strykersatsen, slik at den i seg selv var fullstendig. Gjennom arbeidet med musikken, ble jeg mer og mer klar over hvor vakker og emosjonelt kraftfull musikk dette var. Det gikk opp for meg at den kunstneriske dimensjonen var enorm. Magnar hadde valgt en uvanlig måte å håndtere det krevende stoffet på, der valg av instrumentarium kledde verkets grunnidé. På dette grunnlaget ledet jeg to fremførelser av *Kimen* før selve operaoppsetningen: i juli 2017 ble en del satser fra verkets første del fremført konsertant med lokale musikere og solister på en konsert som Magnar arrangerte i Propellhallen i Volda. I desember 2017 ble hele operaen fremført konsertant på Sentralen i Oslo, med musikere fra Telemark Kammerorkester og med flere av solistene, som også siden var med på urframføringen, i de ulike rollene – men uten kor.

Det har vært naturlig for meg å ta dette videre, og det er med stor glede jeg nå gjennom dette albumet kan videreformidle selve musikken til *Kimen* – riktignok ikke som opera, men som konsertstykker. Mye går selvsagt tapt ved en instrumental versjon – om man tenker på det som opera – men dette blir aldri opera, det har heller aldri vært intensjonen med denne utgivelsen. Magnars praktiske grep gjort tidlig i prosessen, gjør at strykersatsen ivaretar musikkens kvaliteter; dens uttrykk og karakter bibeholdes, alt er intakt harmonisk sett, ikke en note mangler. På et emosjonelt plan kan man også her oppleve den universelle menneskelighet som bor i stoffet, omgjort fra dikterens ord til komponistens toner.

Hvorfor er *Kimen* så viktig? Den er viktig fordi det er en kompromissløs norsk komponist som har skrevet en opera, og fordi den viser oss Magnar Åms genuine stil og uttrykk til fulle. Også sett i et europeisk perspektiv er det vesentlig å påpeke, som det også er blitt gjort, at Magnar er en spesiell stemme, og at han blir lagt merke til internasjonalt som en som ufravikelig går sine egne veier. Som opera betraktet, kan man også si at musikken i *Kimen* flyter som i et slags symfonisk dikt eller variasjonsverk, og holdes stramt sammen av komponistens kraftfulle blikk på de dramatiske hendelsene. Tidvis svever også musikken – vektløst – i det

den samtidig kommer utrolig tett på lytteren. *Kimen* er et sterkt eksempel på at musikk kan formidle en indre kraft. Den har i seg selv mening og gir et perspektiv på livet.

Som ved alle store kunstnere, finner vi også hos Magnar en rekke paradokser, som man står overfor når man skal prøve å uttrykke hva man tenker rundt hans musikalske livsverk og definere noe om hans genuine uttrykk. Den sære og sjeldne stemmen, i all sin stillferdighet, men med sin på samme tid voldsomme kraft, står meislet i min bevissthet fra møtene med en beskjeden og markant person – øyeblikks møter, som for alltid vil stå som sjelsettende i mitt liv. Jeg ønsker her å si at Magnars musikk oppleves som ærlig og ektefølt, men for meg også som en *nødvendighet*. Det musiske er med i en større prosess, og dette gjennomsyrer hele hans gjerning som komponist og et søkende menneske.

I CD-coveret til utgivelsen *Kimen* skrev jeg også: «En ambisjon som også ligger i denne utgivelsen, er å formidle Magnar Åms musikk videre slik at 'operaen Kimen' igjen en dag kan fremstå som opera, slik den selvsagt først og fremst er tenkt.» Dette at Magnar Åms musikk skal få fortsette å klinge enda videre, er mer enn et fromt ønske fra min side. Den bør formidles bredt, og jeg håper at alle gode krefter i musikklivet vil bidra aktivt til det. Men *det* er dessverre ikke nødvendigvis gitt i vår tid, der kommersielle krefter ofte overskygger, eller rett og slett bare overser og neglisjerer skapende kunstnere som har mer på hjertet enn å bli promotert, og som har tilgang på reelle – kall det åndelige – verdier. På denne måten vil jeg takke deg, Magnar, for mange år med rikt og givende samarbeid. Samtidig vil jeg uttrykke min takknemlighet for all musikken din som har fått klinge, stort og rikt, frem til nå. Du er en sjelden fugl, i fritt svev – du er kanskje til og med ensom i alt dette. Og kanskje nettopp i «einsemda» har du funnet stillheten der du nådde helt inn til en lysende substans, og til ditt personlige, rene og klare tonespråk. Dette å finne stillhet er noe vi alle kanskje søker i livet, men som du, Magnar, gjennom valgene du har tatt, og slik du har levd, faktisk har greid å realisere.

Takk til deg, Magnar, for din innsats for musikken gjennom så mange år; for klangene, stemningene og melodiene du har gitt oss, for stemmene du har gjort tydelige for oss. Jeg håper selvsagt vi skal høre din stemme i mange år ennå! Gratulerer!

Litteratur

Barth, A., Hjorthol, G. & Åm, M. (2018). *The broken vessel* [CD]. Ravello Records. https://open.spotify.com/artist/0t9mCd0GgrbxZTQsjrXgVk?si=DWBdwXaEQT2HtU8zx1kxLQ

Rickards, G. (2021). Kimen (Anmeldelse av orkesterversjonen). *Klassisk musikk*. https://www.klassiskmusikk.com/cd-anmeldelser/kimen/

Vesaas, T. (2007). *Kimen*. Gyldendal. (oppr. utg. 1940). Omtale på https://www.gyldendal.no/skjoennlitteratur/pocket/klassiker/kimen/p-20574-no/

Wikipedia (2021). *Magnar Åm https://no.wikipedia.org/wiki/Magnar_%C3%85m*

Åm, M. (2020). *Kimen. Music from the opera "The Seed" played as concert pieces.* TERJUNGENSEMBLE [CD]. Dirigent: L.-E. ter Jung. Fabra FBRCD.

Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyng. Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Cappelen Damm Akademisk .

Åm, M. (2011, februar 21). Om tid og rom. I *Mic Listen to Norway*. http://www.listento.no/mic.nsf/doc/art2002100715014263789883

Åm, M. (2003). *Statement Magnar Åm. https://open.spotify.com/album/0ClDyuB4sTupbQ6vWwWpHV?si=0LjXlwp-TMGBLUDNJRjlzQ*

KAPITTEL 10

Kven er du? Om å møta seg sjølv i det å skapa

Kristin Bolstad

In this essay Kristin Bolstad describes how her development as a composer has been strongly influenced by her meeting with Magnar Åm as teacher of composition in his course in *Intuitive composition, improvisation and music philosophy* at Volda University College. Bolstad identifies several important characteristics of Åm's pedagogic approach. Firstly, that finding one's creative expression is inextricably linked with questions of human identity. Through various exercises designed for the enablement of intuitive processes, students were challenged to seek "ever inwards" to deeper levels of awareness, using their increasing self-knowledge as a tool in creative work. In this way, rather than looking for inspiration outside oneself, Bolstad describes how she began to "open an inner door", to "listen" and discover properties and skills within herself that otherwise seemed hidden or forgotten. However, there are risks involved in listening and acknowledging one's own blockages and self-judgements. While Åm's approach involved a constant quest inwards, driven by *unrest*, it also involved learning to accept and to *rest* in this state of fumbling and disquiet, and to value the state itself.

A further characteristic for Åm's approach is the notion of exploring external parameters such as the properties of the performance location in the composing process, and allowing the room itself to be one of the participators – an approach to composing Bolstad has used several times.*

Spørsmålet i tittelen var eitt av fleire ein kunne få i undervisinga på emnet «Intuitiv komposisjon/improvisasjon og musikkfilosofi» ved Høgskulen i Volda, eit fordjupingsemne eg tok som del av bachelorutdanninga mi i musikk ved høgskulen i perioden 2004–2008. Magnar Åm, som var læraren min i dette faget, hadde det som eg opplevde, som ei sjølvutforskande oppmoding og tilnærming til det å undervisa og rettleia i det å skapa. Og

Sitering av denne artikkelen: Bolstad, K. (2022). Kven er du? Om å møta seg sjølv i det å skapa. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 180–183). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

for meg var dette emnet, og møtet med Magnar som menneske, lærar, mentor, komponist og musikar, heilt essensielt for at eg sjølv fann fram til den skapande kjelda i meg. Tematikken i emnet opna opp for djupareliggjande prosessar og arbeid, der det å finna sin eigen identitet i det å uttrykkja seg og skapa like mykje handla om kven ein er som menneske:

Kven er du, eigentleg?

Gjennom komposisjonsoppgåver, improvisasjon, avslappingsøvingar, perspektivflyttingsøvingar, musikkfilosofi, tankeoppgåver og lytting både innover og utover undersøkte ein og freista legga til rette for dei intuitive prosessane: Det at ein erkjenner med det indre – kanskje med ei klarheit som kjennest både kroppsleg og mental – og med ei direkte forståing eller aning av det ein er i, og oppdaga at dette kunne vera eit middel og verktøy i det skapande arbeidet. Me lærte at det å nyttiggjera seg av intuisjonen kunne opna opp for inspirasjon, skaparkraft og det å vera i kontakt med noko større enn seg sjølv. For ein student som meg, i midten av tjueåra, var det store ting å møta og gå inn i; mine eigne blokkeringar, mi eiga usikkerheit og lite oppbyggjelege mantra. Men det vart også starten på ein prosess der eg kunne bryta gjennom desse og etter kvart stå tryggare i alt det usikre, falla meir til ro med at ein vaklande og famlande tilstand til og med kan vera bra.

Og kven er du bakanfor der?

Møtet med Magnar og studieemnet han underviste i, opna opp nye perspektiv, eigenskapar og ferdigheiter i meg, som på mange måtar kjendest som skjulte eller gløymde. Som om han var med på å opna ei dør i meg, ei dør som sidan har stått open, open til det å lytta, faktisk prøva å *lytta*, og søkja det å vera nysgjerrig, tolmodig, fristilt og open, noko eg framleis treng å minna meg sjølv om og arbeida med, både som menneske og komponist. Og det å kjenna etter kva som trengst.

Kven er du når du kjenner etter?

For det er ikkje til å koma ifrå at det også kan vera ein vond prosess å kjenna etter. *Faktisk* kjenna etter. Stilleståande vatn har gjerne meir grums på botnen enn vatn som har meir rørsle og er på veg ein stad. For meg vart det også ei erkjenning av at det å skapa og uttrykkja noko eige også handlar om vilje til å møta det ukjende, det nye, det uventa, det som er vanskeleg å få tak på, og om det å søkja ut av vande mønster, det å møta seg sjølv. Kanskje overraska seg sjølv med det som oppstår, det ein hentar fram. For det ein treng, ligg jo der, om ein søkjer og opnar opp for det. Dette er eit anna poeng som Magnar gjorde meg merksam på; inspirasjon er ikkje noko som er utanfor ein sjølv eller som ein må venta på skal dala ned frå ein hemmeleg stad. Inspirasjon og skaparkraft er noko ein kan opna opp for, leggja til rette for og gå inn i. Det handlar ofte heller om at ein gjer det tilgjengeleg for seg sjølv. Eg hadde gått rundt i mange år og trudd eg ikkje kunne skapa eller komponera, og sa det til meg sjølv og andre rundt meg at det var noko eg ikkje kunne eller gjorde. Og dermed kunne eg det heller ikkje, for eg gjorde denne staden utilgjengeleg for meg sjølv. Den som leitar skal finna, heiter det. Nokre gonger leitar og finn ein det rett framfor nasa, medan andre gonger må ein kanskje lengst bak, nedst eller inst.

Kva er din indre kjerne?

I mitt eige arbeid gjer inspirasjonen frå Magnar seg støtt og stadig gjeldande, men kanskje særleg i dei stadspesifikke prosjekta eg arbeider med. Det å ta utgangspunkt i eit rom som premiss for eit musikalsk verk tykkjer eg er særs interessant. Eg har fleire stadspesifikke verk og prosjekt bak meg, og det starta faktisk med bachelorkonserten min som gjekk føre seg i Volda symjehall – der bassenget i seg sjølv vart ein av dei medverkande. Klinkekuler, vassballongar og vatn vart kasta eller helt ut i bassenget frå toppen av stupetårnet, og musikarane nytta elles også stupetårnet, stupebrettet og -rampane som scenen dei spelte frå. Publikum var plassert rundt bassengkanten. Utgangspunktet for komposisjonen vart mi eiga frykt for hellinga ned mot djupet i bassenget, og kjensla av å bli dratt

ned i dette. Konsertbilletten var ein bretta papirbåt som publikum kunne «sjøsetja» i bassenget undervegs i konserten, som symbol på ei eiga frykt ein ville skulle sigla sin eigen sjø. På denne måten kunne publikum vera delaktig i verket, men med utgangspunkt i seg sjølv og sine eigne redsler.

Sidan 2009 har eg arbeidd med stadspesifikke komposisjonar for Emanuel Vigelands Museum i Oslo, eit museum der mausoleet og gravstaden til Emanuel Vigeland er hovudattraksjonen. Rommet har også ein heilt særeigen akustikk og med ein etterklang på gjennomsnittleg 13 sekund. Eg har komponert fleire verk for dette rommet, hovudsakleg vokalmusikk, der rommet sine eigenfrekvensar og overtonar er ein del av det musikalske materialet. Intensjonen er at komposisjonen skal *vera* rommet, kunne fortelja det og uttrykkja det; framheva det. Men også det motsette, at rommet skal *vera* komposisjonen, kunne fortelja den og uttrykkja den; framheva den. At komposisjonen er avhengig av rommet for å vera heil, gjev den ein ekstra dimensjon og uttrykk som skapar ei unik samhandling som berre kan finna stad akkurat her, og verka blir såleis ikkje framført nokon andre stader.

I arbeidet med dei stadspesifikke prosjekta mine er fellesnemnaren det å *lytta*. Korleis kan eg finna fram til det som kan uttrykkja rommet i seg sjølv? Eg *lyttar* til rommet, og til det som skjer i meg sjølv i møte med rommet, og søkjer etter lydar, musikk, stemningar, emosjonar, tankegods og symbolikk som kan uttrykkja dette. Eg søkjer finna eit balansepunkt for rommet og det musikalske verket, der det eine speglar det andre, eller tilfører noko til eller løftar einannan, slik at noko essensielt forsvinn om ein deretter separerer rom og musikalsk verk frå kvarandre. I dette arbeidet er det inspirasjonen frå Magnar mogleg står klårast for meg; evna hans til å sjå, verkeleg *sjå*. Sjå kva som trengst, kva som manglar, kva som treng oppmuntring, kva som berre treng å halda på, og kva ein kan la liggja. Og *kjærleiken*, som verkar gjennomsyra alt. Magnar verkar ha ei unik evne til å sjå alt med kjærleik, med godheit, med eit oppriktig klart blikk og ikkje-tilgjorte intensjonar eller haldningar. Framleis kan eg få kjensla av å fyrst og fremst møta meg sjølv i møte med Magnar, som om det som er meir skjult i meg, vert synleg i hans blikk. Og som eg fyrst kan få kjensla av eller oppdaga ved hans enkle spørsmål: – Ja, korleis går det? Eigentleg?

KAPITTEL 11

Stilla og ropet – kunstnerisk (ut)forskning gjennom fem elastiske byggekomponenter

Tine Grieg Viig

Abstract: In this article I explore how the interplay between five elastic building components can take shape in the development of a musical score. With concepts derived from Magnar Åm's (2004) article "Ikkjetid, ikkjetyngd", I consider how time, space, weight, contrast and atmosphere come into play through creative work involving both writing and notations. Another part of the starting point for this exploration is the text *Stilla og ropet* written by Kaisa Aglen (2017). The musical score forms the foundation for opening up spaces of possibilities, for interpretation and performance. In the analysis of the artistic process I look closer at three different modes of exploration through reflection-in-action in the creative work: aesthetic, artistic and structural (Viig, 2020a). Finally, I also reflect on how we can understand this musical score as a form of expression situated in a cultural and sociohistorical context.

Keywords: creative work, artistic research, elastic compositional elements, reflection-in-action, graphic notation, musical scores

Sitering av denne artikkelen: Viig, T.G. (2022). Stilla og ropet – kunstnerisk (ut)forskning gjennom fem elastiske byggekomponenter. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 184–213). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

Å kjenne på tiden og tyngden

i en draum: det finst ingen planetar. vi er fri for skuld. forletne.[1]

Noen ganger er den ustødige balansen av motstand og flyt så øredøvende at det er vanskelig å tro at det er mulig å komme videre. Både sanser og kropp blir numne i en slags (s)til(l)stand av både tomhet og kaos, en runddans i seig tåkedis der det ikke virker mulig å vite hverken opp, ned, frem eller tilbake. Retningsløs, og etter hvert tiltaksløs. For å ikke gi etter for det Åm (2009) beskriver som en tendens til å ta letteste vei ut – å hengi seg til vår iboende latskap – oppsøker jeg begrensningene, rammene som kan gi meg et utgangspunkt for det skapende arbeidet. I det skjøre mellomrommet som oppstår når man går inn i en utforskning der spillet mellom lyd og stillhet kan ta form gjennom frihet og rammer, finnes det også et potensial for å navigere mellom muligheter og mening. Der starter denne prosessen, i det udefinerte, søkende, åpne og uferdige.

Denne artikkelen er utformet som en utforskning i og gjennom det skapende arbeidet med å utvikle et musikalsk partitur. Stravinsky (1970) bruker begrepet *poetikk*, og beskriver det slik: «And it is no secret to any of you that the exact meaning of poetics is the study of work to be done. The verb *poiein* from which the word is derived means nothing else but *to do* or *make*» (s. 4). Det å gjøre, og skape, er dermed forstått som utgangspunktet for studien av arbeidet og refleksjonene. Den kunstneriske praksisen står altså i sentrum for utforskningen, og resultatet, det vil si det skapende arbeidet og refleksjonene, danner sammen grunnlaget for presentasjonsformene som består av både artikkel og partitur.

1 Videre i artikkelen siteres korte utdrag fra *Stilla og ropet* av Kaisa Aglen (2017) slik. Teksten er publisert på nettsida https://forfatterneskIimaaksjon.no/, og jeg har kontaktet Aglen for å få tillatelse til å bruke den i dette kunstneriske utviklingsarbeidet. Utdragene er ikke kursivstilt i originalen, og fragmentene er hentet inn i artikkelen for å få frem sider ved dialogen med Aglens dikt i partiturutviklingen, og for å reflektere formen i Åms (2004) essay «Ikkjetid, ikkjetyngd».

Forskning *gjennom* kunsten

I dette arbeidet søker jeg dermed inn mot et felt som har utviklet seg innenfor de kunstfaglige miljøene, kunstnerisk utviklingsarbeid, som har vært sidestilt med forskning i universitets- og høyskoleloven (2005, § 1-1b) siden 1995. Kunstnerisk utviklingsarbeid er nå etablert både som praksis og nasjonalt diskursivt begrep i lovtekster og rammeverk, forskrifter og fagmiljø (Malterud et al., 2015). I et kunstnerisk utviklingsarbeid tar studier i og gjennom kreative prosesser form gjennom den unike tilgangen en selv har på sitt eget arbeid. En av utfordringene er en tosidighet i tilnærmingen, der grunnlaget for utforskningen dannes av både det skapende arbeidet i seg selv, og samtidig en analyserende tilnærming til materialet som utvikles (Kjørup, 2010).

Internasjonalt er termen *artistic research* utbredt, en begreps-sammensetning som plasserer seg i et spenningsforhold mellom det kunstneriske og akademiske (Borgdorff, 2010). Sentralt står den kunstneriske praksisen som en metodologisk *vehicle*[2], og i tilknytning til utforskningen finner vi også ofte begrepet *refleksjon*. Jørgensen-utvalget, som utredet muligheter for indikatorer for kunstnerisk utviklingsarbeid, beskriver et skille mellom implisitt og eksplisitt refleksjon. Den eksplisitte refleksjonen foregår ofte i skriftlig og verbalisert form, og forstås som en redegjørelse av refleksjonen som ligger «bak» den implisitte refleksjonen i utviklingen av verket eller den kunstneriske virksomheten: *kunstproduktet* (Universitets- og høgskolerådet, 2007, s. 14). Den kunstneriske praksisen, i denne artikkelen det skapende arbeidet med utviklingen av et musikalsk partitur, danner dermed kjernen for utforskningen. I det kunstneriske utviklingsarbeidet situeres refleksjonen i en kontekst og et metodologisk rammeverk, altså forskning *gjennom* kunsten (Crispin, 2015).

2 Borgdorff (2010) bruker begrepet *vehicle* på denne måten: «We can justifiably speak of artistic research ('research in the arts') when that artistic practice is not only the result of the research, but also its methodological vehicle, when the research unfolds *in and through* the acts of creating and performing» (s. 46). *Vehicle* kan ha flere relevante betydninger i denne konteksten, som inkluderer både et transportmiddel eller kjøretøy; et materiale eller ting som uttrykker en mening ut over seg selv; og en slags katalysator for å fremheve de beste sidene ved en utøver (begrepsforklaring hentet fra translate.google.com, fritt oversatt av artikkelforfatter 23.08.21). Denne flertydigheten lar seg ikke oversette uten videre til norsk.

Navigering i et komplekst felt

Å orientere seg inn mot et felt som kunstnerisk utviklingsarbeid er ikke uproblematisk, selv om man kan velge å se på det som et mangfoldig paraplybegrep med mange grener. Det er også en bredde i begrepstradisjonene som kan gjøre det utfordrende å bevege seg i feltet. Som Vist (2015) peker på, er både *aesthetically based research*, *arts-based research, a/r/tography*, *arts-informed research* og flere formuleringer i bruk for å forstå og kategorisere ulike former for forskningsarbeid med og i kunstfagene. For å plassere mitt eget arbeid og denne artikkelen i dette komplekse feltet, må jeg også forsøke å forstå min egen posisjon og hva jeg har valgt å fokusere på i utviklingen av partituret.

En forståelse av min egen posisjon i relasjon til dette arbeidet vil være sammensatt av flere deler. Etter å ha ferdigstilt bachelorkomposisjonen min *EXPOSED* (Viig, 2005), et verk i fem satser for kor med en skriftlig refleksjonsdel utarbeidet med Magnar Åm som veileder, har jeg fortsatt å komponere. Jeg har utarbeidet verk som er fremført ved blant annet *Borealis: festival for eksperimentell musikk*. To av mine stykker for like stemmer har blitt utgitt ved Norsk Musikforlag (Viig, 2012, 2015), og jeg har skrevet musikk for og i samarbeid med et av de beste korene i Norge som arbeider utforskende og nyskapende, *Volve Vokal*. Samtidig har jeg valgt å gå i dybden innenfor det musikkpedagogiske feltet med en ph.d. i musikkpedagogikk (Viig, 2018a), og underviser og jobber med forskning også innenfor det som gjerne kalles mer «tradisjonelle» former med kvalitative metodologiske tilnærminger. Dermed står jeg i en posisjon som kan sees på som et *profesjonsdilemma* (Angelo & Kalsnes, 2014). Jeg navigerer i skjæringspunktet mellom ulike forventninger, ideer og diskurser knyttet til betydninger av hva det er å være profesjonell innenfor fag-, utviklings- og forskningsfeltene jeg arbeider i. Kreftene som definerer feltene setter rammer for hva jeg oppfatter som mulig å gjøre og handlingsrommet, det vil si hvilken *agens* jeg opplever å ha, i en bestemt kontekst og situasjon.

(Ut)forskningens grunnlag

Grunnlaget for denne artikkelen er utviklingen av det kunstneriske materialet: fokuset er på det skapende arbeidet og refleksjonen som foregår *i*

og *gjennom* det å *gjøre*, det å *skape* et partitur som tar utgangspunkt i, og kan danne åpninger for, en klingende uttrykks- og formidlingsform. Artikkelen er skrevet gjennom denne kunstneriske (ut)forskningsprosessen, der jeg også reflekterer over hvordan det kan være mulig å knytte sammen helheten i min kompetanse og erfaring. Borgdorff (2006) setter *research in the arts* i kontekst med Schöns (1983) begrep refleksjon-i-handling, og skriver videre:

> It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts. (Borgdorff, 2006, s. 12–13)

Utgangspunktet for denne artikkelen kan dermed, som Borgdorff skriver, forstås som situert i en utforskning der både teori og praksis, tekstmateriale og musikalsk materiale under utvikling utgjør et helhetlig grunnlag for den skapende praksisen og de implisitte og eksplisitte refleksjonene. Den er basert på eksempler fra både motstand og flyt i prosessen, og dannes i det dynamiske mellomrommet der ulike elementer er i spill og materialet tar form.

Brikkene bak brikkene i spillet

katastrofa har ingen eigen lyd. ho liknar gårsdagen og

neste morgon.

Denne artikkelens funksjon er ikke å oversette den kunstneriske virksomheten til en tekstlig form. Det å velge å skrive som en del av den skapende prosessen åpner også for risiko, for å være for innadvendt og navlebeskuende, og dermed i sin narsissisme uinteressant for andre. En annen risiko kan være å bruke et språk som banaliserer kompleksiteten

og kanskje avslører manglende kunnskap og kompetanse. Det er også mulige utfordringer knyttet til manglende transparens, eller for inngående forklarende form, slik at detaljene overskygger helheten og materialet mister sin autonomi. Noen vil kanskje også si at det å eksponere sin sårbarhet i skapende prosesser som komponist kan svekke kraften i en slags mytisk og opphøyd posisjon som unik og annerledes, og dermed gjøre seg selv og det kunstneriske produktet mindre aktuelt, spennende eller mystisk. Men, slik jeg ser det, kan skriving også bli en mulighet til å gå dypere inn i prosessen og skape nye rom til å reflektere. På samme måte som Svenungsson (2007) skriver om det å skrive fra sitt ståsted som visuell kunstner:

> Alongside my other work, I use it to find out about things I didn't know, or more about those I think I know. I don't write to end the discussion, or to explain with certainty how visual work is to be understood. One form of art can never truly be translated by another. That's our luck. (Svenungsson, 2007, s. 7)

I denne utforskningen tar jeg utgangspunkt i spørsmål som knytter sammen den implisitte og eksplisitte refleksjonen i det skapende arbeidet. Materialet under utforming i dette kunstneriske utviklingsarbeidet er et partitur som skrives for vokalensemble med fleksibel besetning. I arbeidet med utviklingen av partituret har blant annet diktet *Stilla og ropet* av Kaisa Aglen (2017), publisert på nettsiden til *Forfatternes klimaaksjon*, vært et av de sentrale elementene.

Når en slik tekst kommer inn så tidlig i prosessen, reiser det spørsmål knyttet til hvilken rolle tekst og musikk har i relasjon til hverandre i den skapende prosessen. Ahvenniemi (2020) avslutter sin artikkel om forholdet mellom språk og musikk med å fremme to mulige utgangspunkt for dialog rundt vokalmusikk:

> First, one could discuss what the work *does* instead of what it says. This could bring the attention to the interpretive space the work opens up through the ways its elements are intertwined and how the work interacts with its socio-historical context. Secondly, one may ask what the *urge* of the work is – that is, why it is important to make *this* work, today. This presents the possibility to look at the work in its contemporary context, the social implications of its materials, and how the work engages culturally. (Ahvienniemi, 2020, s. 23)

I en slik dialog kan det bli muligheter til møter mellom tekst og musikk i en form for *middle ground* som åpner for refleksjon, som en aktivitet som foregår i og må forstås i den bestemte konteksten. Jeg bruker videre i denne teksten min fortolkning av hvordan vi kan forstå denne «mellomgrunnen» i en romlig betydning: *mellomrom*.

Tre dialogelementer

Mellomrommet i det skapende arbeidet i dette kunstneriske utviklingsarbeidet formes rundt tre metodologiske dialogelementer. Disse elementene danner en ramme for arbeidet og har viktige funksjoner i både tekstutformingen i denne artikkelen og det kunstneriske produktet og prosessen. Det første elementet er de fem elastiske byggekomponentene *tid*, *rom*, *vekt*, *kontrast* og *stemning* introdusert i Åms (2004) essay «Ikkjetid, ikkjetyngd: Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar». I sentrum for forståelsen av byggekomponentene står begrepet *mening*, og hvordan vi kan forstå valg, observasjoner, forming og omforming både som viktige sider i den skapende prosessen og i livet. Det andre dialogelementet er teksten *Stilla og ropet* av Kaisa Aglen (2017). I hennes tekst, som jeg kom over i et søk på verdensveven med *stilla* som søkeord, fant jeg et uttrykk, en form og et tema som umiddelbart resonerte i meg og åpnet for muligheter til å utforskes dypere gjennom en musikalsk tilnærming. For å trekke en parallell til det Åm (2004) skriver om den intuitive utvelgingsevnen: «Den søker i det ukjende utan å ha fasitløysingar, driven fram av ei uro over nettopp mangelen på klare svar. Den blir dermed vår reiskap til å finne uttrykk for noko som enno ligg utanfor vår uttrykksevne» (s. 127). Beskrivelsen av det intuitive, som også kan sees i lys av det Åm omtaler som ikke-dømmende, åpenhet, og evnen til å forstå hva som kan tjene til alltings beste, utløser også flere muligheter for refleksjoner rundt hva det innebærer å arbeide skapende. Sentralt i det tredje dialogelementet er derfor spørsmål knyttet til forhold mellom sammenhengene i materialet, i refleksjonene og i utforskningen som tar form som et musikalsk partitur og en artikkel som utvikles (eller innvikles?)

i et skapende arbeid. Jeg vil med andre ord ta utgangspunkt i problemformuleringen: *Hvordan kan jeg utforske de elastiske byggesteinene tid, rom, vekt, kontrast og stemning gjennom å utforme en partiturform rundt diktet* Stilla og ropet*?*

Videre i artikkelen danner de to første dialogelementene grunnlag for neste del. Fragmenter i form av idéskisser, notater, teori og tidligere komponisters tekster, lytteeksempler og noter fra den skapende utforskningsprosessen og det kunstneriske produktet, partituret, samles og organiseres i et format som kan gjøre materialet mer tilgjengelig for videre samtale og diskusjon. I siste del ser jeg nærmere på det tredje dialogelementet, der jeg forsøker å forstå helhet og del i relasjon til hverandre situert i en større kontekst, og gå nærmere inn på formene for refleksjoner som er sentrale i og med de kunstneriske valgene, handlingene og utviklingen av materialet.

I utforskningen og leken med byggekomponentene

Åm (2004) bruker analogien *spillebrikker* om de fem elastiske byggekomponentene tid, rom, vekt, kontrast og stemning. Han skriver at det å velge å skape innebærer å se på disse brikkene i spillet og forholdet mellom dem som noe vi kan påvirke.

> Då vel me også å utfordre vår sans for kva som passar i hop, kva som tener einskildeelement og heilskap best, og å utfordre vår evne til å ta inn nye, utenkte løysingar i vår vurdering. Og utfordrar me, utviklar me. (Åm, 2004, s. 127)

Gjennom utforskningen av disse brikkene, de elastiske byggekomponentene, tar materialet form. Hver komponent danner utgangspunktet for den tekstlige organiseringen av refleksjonsprosessene, men med bakteppe i en forståelse av at de samtidig utgjør deler av en helhet, en sum.

Tid

bundne til milliardar av år. til cellene. og ropet

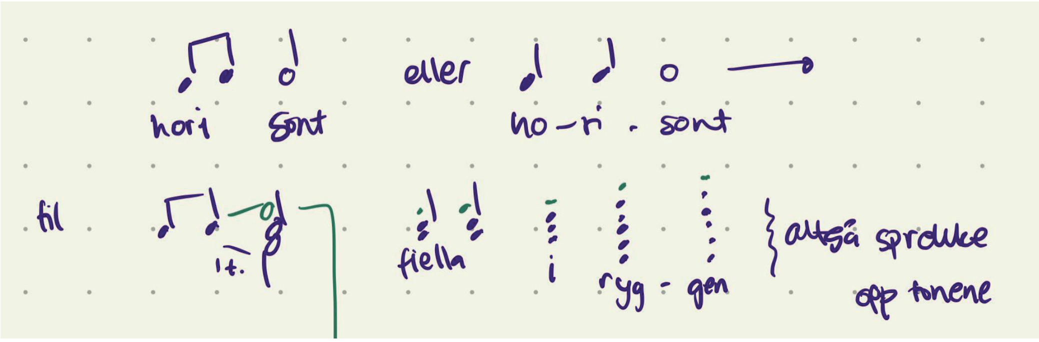
I Åms (2004) innledende beskrivelse er tid en komponent som knyttes til bevegelse:

> Tidskomponenten – dette at ting fylgjer etter kvarandre, som bråe kast, som monoton gjentaking, som bylgjestrukturar, som mange typar rekkefylgje lagvis – gjer rørsle muleg. (Åm, 2004, s. 126)

Selv om både artikkelen og partituret i sin endelige form fremstår som lineære, som kan leses, fortolkes og forstås fra begynnelse til slutt, er det lite ved den skapende prosessen som kan beskrives som ryddig organisert i kronologisk tid. Slik kan også denne byggekomponenten, slik Åm (2004) skriver, være sentral i beskrivelsen av bevegelsen i refleksjonen-i-handlingen når jeg arbeider med partituret. Partituret i sin ferdige form har fem sider med notasjon og tekst i tillegg til en tittelside og en avsluttende side med beskrivelser og forklaringer av hvordan deler av gjennomføringen kan utføres. Oppsettet har, i likhet med teksten, en inndeling med spill mellom mellomrom og noteringer, avgrensninger og flyt.

Tid er en abstrakt, uhåndgripelig størrelse i et partitur. Samtidig forholder partituret seg til en mulighet for at former og notasjon som skapes og bearbeides *kan* bli musikk når det antar et temporært, auditivt uttrykk i en fremtidig fremføring. Musikk er, ifølge Stravinsky (1970), en kronologisk kunstform, en *krononomi* som forutsetter organisering i tid (s. 28). Det materiale elementet, taktarten (*meter*), danner symmetriske, like enheter, og rytmen, som formalt element, danner grupperinger innenfor taktene. Dette har ofte vært sentralt når jeg har utviklet musikk til tekst tidligere, der jeg har konkretisert forholdet mellom tekstens rytme og klang som forhold mellom tradisjonelle notebetegnelser. I et tidlig utkast til partituret arbeidet jeg derfor med etablering av relasjoner mellom taktart, rytme og noteverdier parallelt med tonehøyde som forhold mellom symmetriske enheter og rytmiske grupperinger:

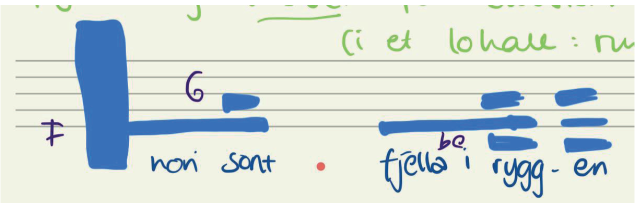
***Fragment 1*, fra skissearbeid** (03.05.21)

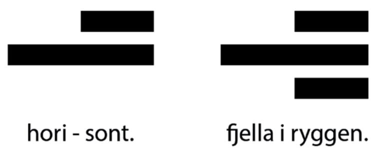


De to øverste forslagene til *horisont* i dette fragmentet indikerer to ulike grunntempi, symbolisert gjennom noteverdiene åttendedeler til fjerdedeler, og halvnote til helnote, som igjen kanskje ville ledet til ulike realiseringer av taktartarter hvis jeg hadde fortsatt konkretiseringen i tradisjonelle notasjonsformer. Det første forslaget kunne for eksempel blitt aktualisert til en tredelstakt i det ferdige partituret, som ville gitt en annen betoning og opplevelse av grunnpuls enn det andre (etter *eller* i fragmentet over), som leder mot seks fjerdedelstakt eller fire fjerdedelstakt med overbygning i den lange tonen.

I videreutviklingen av idéen gikk jeg bort fra forsøket på avgrensning til en bestemt taktart og rytmiske grupperinger, og dannet figurer som i stedet adresserer et annet forhold: mellom lyd og stillhet:

***Fragment 2*, fra skissearbeid** (13.08.21) og ***Fragment 3*, fra ferdigstilt partitur, s. 2**





Disse to fragmentene viser hvordan utviklingen av idéen bryter med en fastlåst rytmisk og taktmessig forankring i tid. For der både Åm og Stravinsky skriver om hvordan tempo, puls og rytme kan forstås i lys av musikkens kronologi, setter Cage (1961) fokus på forholdet mellom lyd og stillhet. Han deler lyd inn i fire karakteristikker: *pitch*, *timbre*, *loudness* og *duration*, der kun det siste, frasens tidslengde, kan korrespondere med musikkens natur. Hverken tonehøyde, harmonisk struktur, styrkegrad eller klangfarge har noen funksjon i stillheten, slik de har i lyden. I partituret gjenspeiles dette forholdet mellom stillhet og lyd på en liknende måte som Aglen har valgt å skrive frem pauser i en høytlesning som *mellomrom* i teksten.[3] Partiturets uttrykk får samtidig da en romlig utforming i spillet mellom notasjon, tekst og mellomrommene, som uttrykker en forståelse av hvordan lyd og stillhet plasserer seg i forhold til hverandre i klingende form.

Rom

vi kjenner storleiken med lukka auge.

I partituret får rom flere betydninger. Et eksempel er som nevnt det todimensjonale rommet i flaten på partituret. Både i mellomrommene og i linjene og notasjonsformene finnes det romlige betingelser og rammer som skaper muligheter for fortolkning. Cage (1961) beskriver «the openness», der stillheten i musikken (det noterte) åpner for lyder i rommet rundt oss (s. 8), som kanskje det aller mest klare eksempelet på er hans verk 4'33" (Cage, 1952). Det leder til en annen refleksjon: Kan stillheten i dikt- og partiturformen også åpne for å lytte til sitt eget resonansrom? Jeg utforsker denne idéen på første side i partituret:

3 Aglen, personlig kommunikasjon, 29.01.2021

Fragment 4, fra ferdigstilt partitur, s. 1

det finst ingen planetar.

Tenk på en ny tone, nærmere midten av ditt register enn den du nå sang på, og hold den inni deg, forventningsfullt, til du får et nytt tegn om å starte.
Pust inn, la luften fylle deg, gi tonen et rom for å leve kraftfullt.

vi er fri for skuld.   forletne.

Fra den tonen du er på nå, skal du gå gradvis nedover i stemmeleie og dynamikk de neste strofene.
Ikke gå for fort eller for dypt ned slik at det blir ubehagelig, men følg tonen og styrkegraden gradvis i klangene nedover,
mens du beholder tryggheten og intensiteten i stemmen din.

ei brun
hinne

I denne delen blir også *klangrommet* sentralt, der utøveren får en rekke instruksjoner om hvordan pust, tone og rom kan fungere sammen i uttrykket. For eksempel er beskrivelser som tonehøyde og dynamikk koblet mot egenskaper som forventningsfullhet, trygghet og intensitet. Beskrivelsen ligger i mellomrommene mellom lyden, og indikerer at det finnes noe som skjer mellom de klingende delene og samtidig henger sammen med uttrykket når lyden er i spill. Cage (1961) viser til former fra arkitektur og skulptur, og skriver «There is no such thing as an empty space or an empty time» (s. 8). Dette gjenspeiles i partituret og eksempelet i *Fragment 4* over, i form av en forståelse av at stillhet ikke forstås som et tomrom, men som fylt med noe.

I partituret er det også lagt inn romlige referanser til en fremtidig mulig realisering i sonisk uttrykksform. For eksempel handler det blant annet om muligheten til bevegelse i virtuelt rom og fysisk rom. Vi lever i en tid der mulighetene for å jobbe virtuelt også i musikalske kontekster er i utvikling, der covid-19-pandemien på kort tid ga store konsekvenser for måten vi lever, puster, snakker, spiller og synger sammen på. I en slik tid,

der vi ventet på å finne sammen igjen, formet noen spørsmål seg: Er det egentlig mulig å utforske andre og nyskapende måter å jobbe musikalsk og kunstnerisk på en meningsfull måte i fellesskap som vokalensemble? Måter som kan utvikles i et mangfold av rom, med ulike utgangspunkt og forutsetninger? I partituret er det derfor en underliggende mulighet til å utforske verket gjennom at ensemblet lager individuelle lydopptak som sendes rundt før de settes sammen. Det kan også fremføres gjennom fysisk tilstedeværelse i ulike rom, eller som en hybrid mellom disse. Partituret åpner dermed for en bevegelse mellom individuelle og kollektive rom.

Bevegelse er også sentralt i Åms (2004) beskrivelse av rom som byggekomponent. Både som avstand og retning. Lyd har en unik egenskap i mulighetene til å plasseres på ulike steder i en lyttende opplevelse, noe som har vært viktig for meg både som komponist og tidligere kordirigent, der jeg jobbet mye med å unngå ensidig plassering av sangerne på en fast scene foran et publikum. I et verk skrevet for strykekvartett, *Reflections in Wood* (Viig, 2018b), satt de fire utøverne i hvert sitt hjørne rundt publikum og dannet en ramme, der lyden kunne erfares på ulike måter avhengig av hvor man var plassert i rommet. Mens i *@voluspáproject* (Viig, 2020b) laget jeg tidlig i prosessen en skisse over rommet i kullstift som et forslag til oppsett. I partituret som utforskes i dette kunstneriske utviklingsarbeidet ligger bevegelser i rom og tid som muligheter beskrevet konkret på siste side, men kan også fortolkes inn i de visuelle representasjonene av partituret.

Sammen danner tid og rom, som Åm (2004) skriver, grunnlaget for de andre komponentene i spillet: vekt, kontrast og stemning.

Vekt

vi seier verda. og meiner jord. gravitasjon. horisont

Åm (2004) beskriver vekt i forbindelse med tonalitet spesielt:

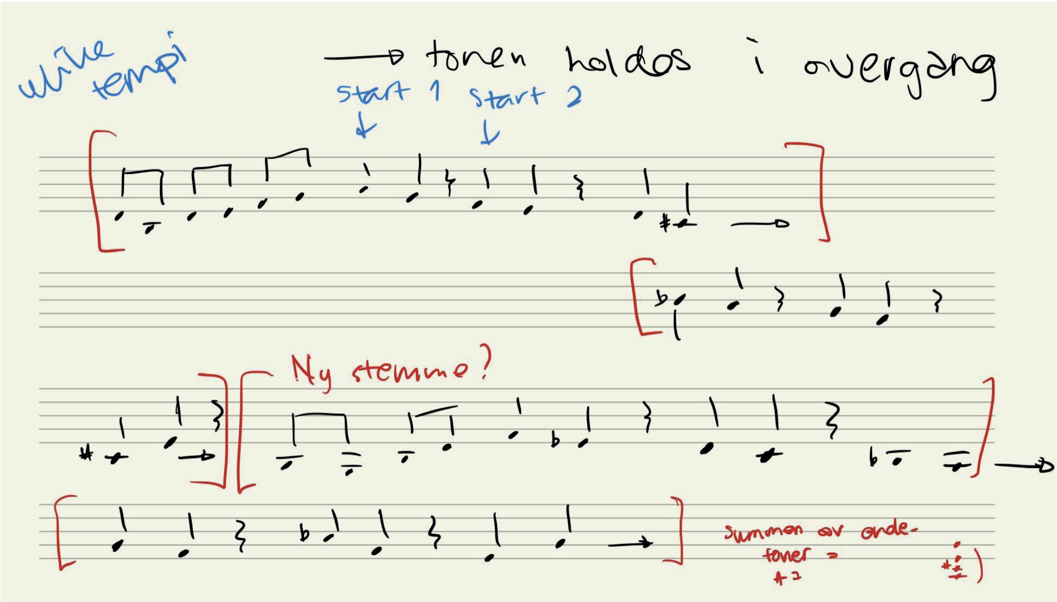
> Og fokuserer me intuisjonen på tyngdeuttrykket i toneorganiseringa vår, ser me fort at mange former for tonal sentrering kan gi oppleving av å sveve. Ved hjelp av ulike former for det me kan kalle oppdriftstonalitet, kan altså vektplanet ende opp med å uttrykke vektløyse. (Åm, 2004, s. 126)

Han peker på eksempler fra Webern og Valen, og hvordan både dodekafoni og funksjonstonalitet kan utfordre opplevelsen av vekt og tyngde. Med dette som fokuspunkter for lytting, begynte jeg med andre sats, *Larghetto* fra Fartein Valens Symfoni nummer 3, opus 41 (1946). I notatene mine skrev jeg:

> *Legger umiddelbart merke til hvordan de ulike stemmene beveger seg i forhold til hverandre, noen sammen og i samklang, andre individuelt, der de følger hverandre i bevegelser – hvordan de nesten spiller opp mot hverandre, fra lyse til mørke til mellom, til lyse igjen, en stadig bevegelse fremover hele veien. Jeg får en idé om å la noe bevege seg i samme melodilinje, ikke bare enkeltmelodilinjer, der jeg har lyst til å gi noe mer vekt og samklang og henge sammen, ikke bare tenke at de skal stå helt løsrevede fra hverandre som jeg opprinnelig hadde tenkt. Slik kan jeg jobbe frem klanger på tvers også.* (Utdrag fra notater, juli 2021)

Jeg referer i notatet til en idé om noen melodilinjer som jeg hadde arbeidet frem på pianoet tidligere i prosessen, der jeg laget en kanon-form som bestod av flere bruddstykker med ideer som hadde ligget i bakhodet en stund. Under er et eksempel, der jeg har skrevet inn melodilinjene, og notert ulike tempi, tanker om at tonen skulle holdes over, og hvordan endetonene fra hver seksjon (avgrenset med rødt) skulle kunne holdes og sammen skape en klang på slutten av denne delen.

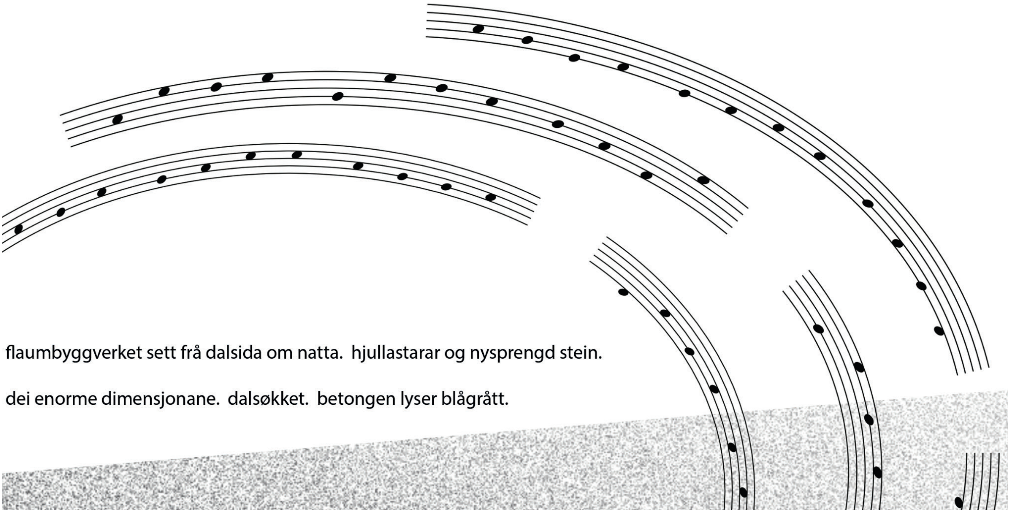
***Fragment* 5, fra skissearbeid** (16.3.2021)



For en stund tilbake ble jeg kjent med Stine Sørlies verk *The hidden key* (2009) som er skrevet uten nøkler, et verk som forandrer seg avhengig av besetningen. På samme måte ble den fjerde siden i partituret i videreutviklingen av idéen i *Fragment 5* bygget opp gjennom å åpne tonalitetsforankringen i melodilinjene. Ved valg av klanglige plasseringer når nøklene fjernes fra notelinjene, kan vekten i form av total sentrering plasseres og omplasseres. Det vil si at stykket (om)balanseres hver gang det fortolkes i en ny plassering og med ulike nøkler, og kan på den måten invitere til lek med vekt i spillet mellom tyngde og letthet.

I neste fragment, i stedet for å angi en bestemt tonal sentrering, er det i noteringen laget et oppsett for mulige intervaller, avstand mellom tonehøydene, som i sin klingende form kan få forskjellige utfall. Kanonidéen fra det tidligere utkastet beholdes, og får sitt uttrykk i halvsirkler. Melodiplasseringen situeres i den spesifikke konteksten, og den rytmiske grupperingen står åpen gjennom å bare la notehodene bli igjen:

***Fragment 6*, fra ferdigstilt partitur, s. 4**



Nederst i fragmentet er også den gradvise økningen av støy eller bakgrunnslyder visualisert i en crescendo med hvit støy-form. Dette uttrykket er planlagt å bli tatt opp på forhånd av vokalensemblets medlemmer, og her lagt inn bak notelinjene. Dermed blir uttrykket sammensatt i et spenningsforhold mellom videreutvikling av etablerte notasjonsformer og mer temporære modalitetsformuttrykk.

I partituret har jeg også valgt å leke med idéen om vekt også knyttet til instrumentering. Åpen besetning stemmemessig gjør at fokuset blir sentrert rundt lyden og mulighetene i det enkelte ensemble. På den måten blir ensemblesammensetningen også viktig for hva som kan være tyngde og letthet, forankring og vekt. Et kor med blandede stemmer vil gi et annet klangbilde og en annen struktur i fortolkningen enn et kor med like stemmer. Å velge å ikke sentrere tonaliteten som fast, bestemt og avgjort i partiturformen forrykker tyngdepunktet mellom komponistrollen, den som skaper et utgangspunkt for en mulig musikalsk fortolkning av teksten, og fremføringsaktørene, slik at vektfordelingen kanskje i større grad blir et *oss* – der vi kan være medskapere i fortolkningsprosessen videre.

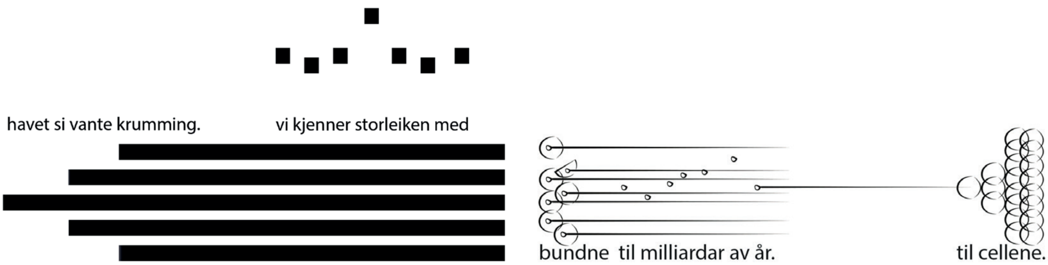
Kontrast

slik vatnet vil renne nedover. fjella og kinna

og trestammane.

Følger vi Stravinskys (1970) refleksjoner rundt hva musikk *er*, beskriver han et forhold mellom psykologisk og ontologisk tid, altså et spørsmål om musikkens *kronos*. Psykologisk tid, ifølge Stravinsky (1970), formes av kontrast, mens i ontologisk tid arbeider en med likhet og variasjoner av likhet (s. 32). I hans arbeid er det siste mest sentralt. Hos Åm (2004) er kontrast et viktig element i det å skape spenning, som igjen gjør at musikken blir levende (s. 126). Han peker på både motsatser og nyanser i kontrastkomponenten. I kunstnerisk metode handler det dermed, slik jeg leser det, ikke bare om de store motsetningene og ytterpunktene, men også om de små nyansene og bevegelser mellom ulike former for materiale, et spill mellom likhet, variasjon og videreutvikling av formene.

***Fragment 7*, ferdigstilt partitur, s. 2** og ***Fragment 8*, ferdigstilt partitur, s. 3**



Et eksempel kan være disse to fragmentene fra partituret, som begge har noen av de samme elementene: klanger som holdes samtidig som det legges inn et brudd i en form for spredt melodilinje. I et vanlig notebilde, som dannet utgangspunktet for disse idéene, ville det visuelle uttrykket være ensartet i noter og notelinjer, og variasjonene bli uttrykt gjennom for eksempel harmonisk og dissonerende akkordsammensetninger,

angivelse av uttrykksformer som for eksempel *rubato* (fokus på frasering fremfor fast tempo), ulike styrkegradsformat og rytmiske presiseringer. I *Fragment 7* og *Fragment 8* er kontraster og variasjoner lagt inn på en annen måte som kan gi andre fortolkninger. Hvis vi bruker begreper hentet fra Kruse (1995, 2011), kan fragmentene analyseres for eksempel som former for kontur, struktur og tekstur. Notasjonen har i begge eksemplene de lange strøkene og bruddene, som danner konturene for uttrykket, som vi kan forstå som en form for *massestruktur* med ulike densiteter (Kruse, 2011, s. 113). Teksturen, som i dette tilfellet kan beskrives ved hjelp av tettheten i de massive liggende søylene i det første eksempelet, blir kontrastert med de åpne, runde formene i det andre. Strukturen, som ifølge Kruse (1995, s. 31–32) kan forstås som mikroegenskaper i tonenes sammensetning, er i disse to eksemplene organisert på en måte som gir muligheter til å skape ulike sammensetninger i klangene.

Cage (1961) skriver om skalaer, modus, kontrapunkt og harmoni, og klangstudier som musikalske vaner (s. 9). Han utfordrer dette gjennom sin tilnærming til den temporære modaliteten, og magnettape og elektroniske verktøy var noen av hans verktøy. Han nevner stemmen som et mulig annet verktøy, men dette krever at man overskrider det etablerte systemet. I arbeidet med kontrast, slik fragmentene over viser, kan etablerte former for å jobbe med tonalitetsforankring og stemmeklang utfordres i fortolkningsrommet som skapes i nyansene, og åpne for at vokalensemblet kan utforske hva som er mulig å få frem i bredden av uttrykksmuligheter i stemmen.

Stemning

om jorda revnar. om du forlet meg

I Åms (2004) beskrivelse av stemningsplanet knyttes de fire foregående komponentene sammen i et uttrykk som blir summen av delene, samtidig som det også gjenspeiler seg i detaljene. Han kobler sammen hvordan det å arbeide skapende i disse byggekomponentene også kan forstås som egenskaper som kan hjelpe oss i det å finne sammenhenger og mening i livet. Han skriver:

> Sansen for samanheng, for bakanforliggande meining, har hermed stille og umerkande teke oss i handa og ført oss det mikroskopiske steget frå musikk og over i det daglege livet. Ved hjelp av samanhengssansen kan me lære å sjå planet under det klingande, lese ut kva musikken seier om vår tid, vårt liv og våre moglege framtider. (Åm, 2004, s. 130)

I en slik forståelse ligger det også implisitte forutsetninger som kan bidra til nye spørsmål i det skapende arbeidet. For eksempel hvordan utviklingen av det musikalske partituret henger sammen med konteksten det er laget i. Stemningskomponenten kan også være et utgangspunkt for å gå nærmere inn på spørsmål knyttet til hvordan mening kan konstitueres i partituret som et *mellomrom* der stemme, tekst, lyd og stillhet utforskes.

***Fragment 9*, fra ferdigstilt partitur, s. 3**



I dette arbeidet er teksten *Stilla og ropet* en av de sentrale dialogkomponentene. Dette reiser spørsmål knyttet til hvordan vi kan forstå utviklingen av den vokale dramaturgien i partituret sett i forhold til stemningskomponenten. Ahvenniemi (2020) arbeider frem en kritisk analyse av fem myter knyttet til komposisjon av vokalmusikk i vestlig tradisjon. Utgangspunktet er problemstillinger knyttet til et etablert dualistisk paradigme mellom form og innhold. Et ensidig fokus på enten tekstens innhold eller musikken fører til en hierarkisk relasjon mellom disse, der det ene eller det andre blir stående sterkest i definisjonsmakten. I disse fem mytene finner vi musikk som enten et sonisk eller emosjonelt lag som *tilføres* språket, eller som en direkte fortolkning av mening som allerede ligger i teksten. I tillegg knytter hun sammen myten om hvordan idealet i klassisk sang sees på som stående frigjort fra historisk og kulturell kontekst, som igjen dreier fokuset tilbake til innhold og *hva* som skal kommuniseres i stedet for å gå dypere inn i stemmens materialitet når

en komponerer. Til slutt, illustrert gjennom hvordan sangeren tradisjonelt står *foran* ensemblet i konsertformatet, beskrives myten der sangen er forgrunn og instrumentalmusikken eller akkompagnementet danner bakgrunnen. Men her finnes også potensialet til å åpne opp for å utforske *mellomrommet*. Som Ahvenniemi (2020) peker på, ved å se *gjennom* innholdsdiskusjonen, settes søkelyset på hvordan kroppsliggjorte (*embodied*) uttrykk og sosiale konvensjoner kan forstås som sentrale i meningsdanningen i et verk. Mellomrommet blir dermed, slik jeg forstår det, aldri nøytralt, men en stadig dynamisk skiftende vev som må sees i lys av konteksten den blir laget og fortolkes i, som danner et viktig grunnlag for hvordan stemningskomponenten og mening tar form.

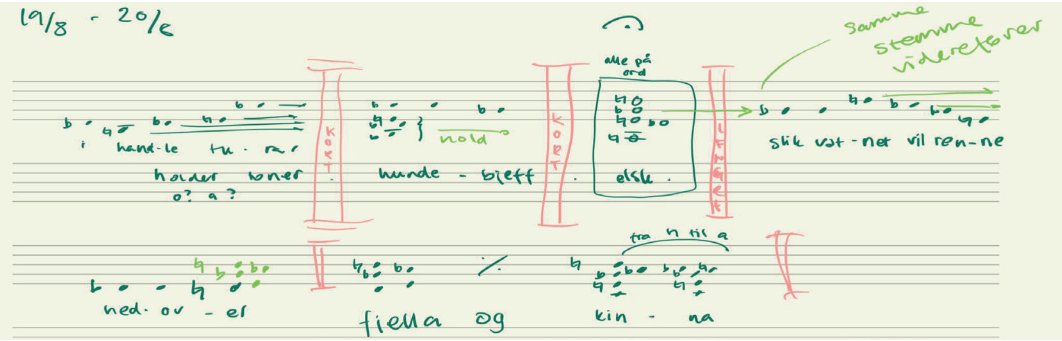
Hva med *form* som en sjette byggekomponent?

I denne delen av artikkelen har refleksjonene i og gjennom handlingene i det skapende arbeidet blitt bearbeidet inn i en form, der Åms (2004) fem elastiske byggekomponenter ble sentralt for organiseringen av materialet i en kommuniserende presentasjonsform. Underveis i utforskningsprosessen kan jeg også finne spor etter en etablering av *form* som en sjette byggekomponent og dialogelement.

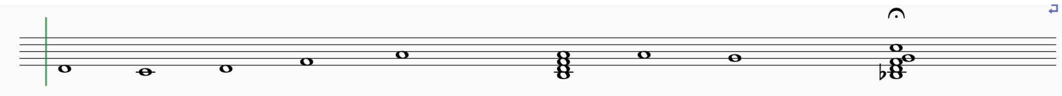
Form kan forstås på mange måter i denne skapende prosessen. Et eksempel er som utvikling av visuelle intensjonsfremstillinger av lydsammensetninger. Jeg tar i bruk kulturelt og sosialt etablerte former, som tradisjonelle notasjonssystemer, og utforsker mulighetene og begrensningene i disse systemene når jeg utvikler grafiske former for notasjon i partituret. Underveis i arbeidet har jeg vært i bevegelse mellom å skrive idéene direkte ned i notesystemer og omformet akkordrekkene til grafisk notasjon, og igjen tilbake til konkrete klanger og lyder og skrive inn notenavn på klangene. I det endelige partituret har mye av dette bearbeidingsmaterialet blitt gjort om til at beslutningene om konkretisering av tonehøyder står åpent for ensemblet. Dette spillet mellom ulike former i skisser, idéutvikling og partiturutforming eksemplifiseres i de neste

fragmentene, som viser utdrag fra utviklingen av en del på side 3 i det ferdige partituret:

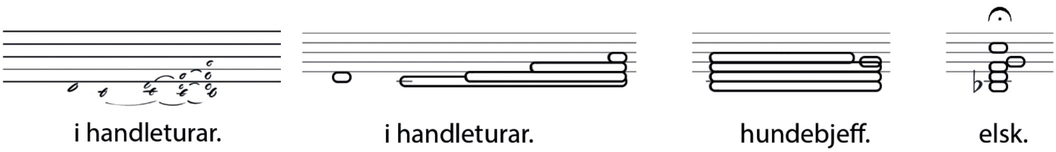
***Fragment 10*, fra skisseutvikling** (19.08.–20.08.21)



***Fragment 11*, fra forsøk med å legge inn i noteprogram** (fra august, 2021)



***Fragment 12*, håndskrevet,** og ***Fragment 13* forsøk med bearbeiding** (fra august, 2021)



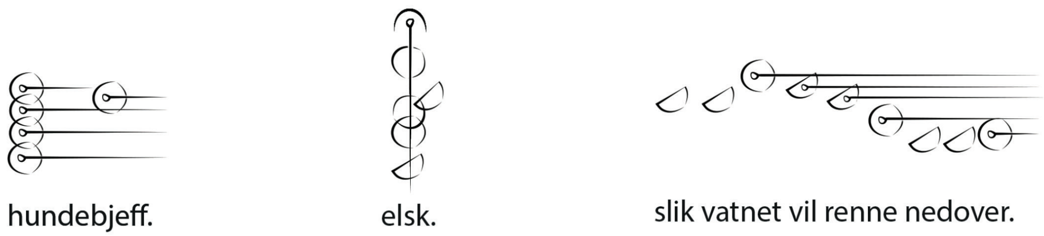
Jeg finner notater i skissene om at jeg er frustrert over hvordan klangene fremstår i disse utkastene. For å få frem en mer åpen klang som klinger i andre lydformer enn på den foregående siden i partituret (se eksempel i *Fragment 3* tidligere i artikkelen), var jeg dermed på jakt etter et uttrykk som kan fungere homogent, men også polyfont og med lange, klingende

linjer. Jeg søkte opp eksempler på grafisk notasjon (for eksempel samlinger laget av Cage, 1969 og Sauer, 2009), og så og lyttet på fortolkninger av verk med ulike notasjonsformer.

Tilbake til skissebrettet eksperimenterte jeg med å tegne utkast for å prøve å finne en form som kunne gjenspeile min audiovisuelle idé, der formen i partituret kunne knyttes nærmere til min forestilling om hvordan lyden kan høres ut i en fremføring. I skissene så langt fant jeg et fellestrekk, forsøk på å lage gjennomgående former som gjør at tonene henger sammen (illustrert i *Fragment 10*, *12* og *13*). Dette ledet mot utformingen av en liggende fermate med åpent notehode i skissetegningene. Jeg laget den som en vektorgrafikk, slik at jeg kunne ha muligheten til å skalere og endre elementene avhengig av hvordan de ble plassert og satt sammen i partituret. Videre bearbeidet jeg den nye notefermateformen inn i et system, først med notelinjer som bakteppe, men etter hvert valgte jeg også her å ta bort notelinjene for å åpne tonaliteten til mer fleksible valg. Halvtoner fra originalskissen fikk form som halve notehoder, som i partituret kan sees på som åpne for nye fortolkninger:



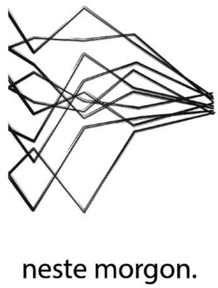
Fragment 14, fra ferdigstilt partitur, s. 3



I materialets ulike formuttrykk arbeidet jeg også frem muligheter til å utforske klang og stemmens tekstur, struktur og variasjoner i uttrykket i et vokalensemble. Et eksempel kan finnes i variasjonene mellom de kompakte, homogene linjene på andre side av partituret, og i de søkende polyfone krysslinjene på femte side:

***Fragment 15* fra ferdigstilt partitur, s. 2** og ***Fragment 16,* fra ferdigstilt partitur, s. 5**





I et slikt valg, der de kompositoriske elementene dreier fra et notemateriale med bestemt tonalitetsforankring og rytmiske avgrensninger til et formspråk der koret selv blir invitert med i utforskningen, kan byggekomponentene få en betydning ut over diskusjonen rundt det harmoniske versus atonale, det programmatiske versus absolutte. Stemmen, og stemme-ensemblet som vokalkunstform i seg selv, danner grunnlaget for ulike måter å arbeide på. Det kan samtidig sette noe av tryggheten i øvingskonteksten i spill. Det er ikke lenger mulig, med et slikt partitur, å øve på notene, tonehøyder, rytmikk og dynamikk som en gitt, statisk form som skal perfeksjoneres og terpes på frem til konserten. Men, som Berg (2019) viser i sitt masterarbeid der hun utforsker grafisk notasjon sammen med et amatørkor, er det andre muligheter som åpner seg. Hun skriver:

> Den grafiske notasjonen jeg har beskrevet her kan bidra med legato allerede ved første gjennomkjøring, nærhet mellom tekst og uttrykk, tilgang til stemmens og kroppens store lydbibliotek og større frihet til utøveren som medfører mulighet for spontane uttrykk og friere formidling. (Berg, 2019, s. 92)

Form er dermed, slik det etter hvert har utviklet seg i det musikalske partituret jeg har arbeidet med, både en spillebrikke som kan knyttes opp mot de fem andre komponentene, men kan også stå for seg selv i den skapende prosessen. Form kan knyttes direkte til detaljene, som fragmentene over illustrerer, men også i helheten, de store formene.

Dette partituret kan, om vi fortolker det i lys av dialogelementene så langt, forstås som en form for *mellomrom* der koret også kan reflektere-i-handling gjennom en videre utforskning av ulike vokale uttrykksformer i og med verket, både før, under og etter musikalske fremføringer.

Nyanser i sammenhengen av sum og deler

dei enorme dimensjonane. dalsøkket. betongen lyser blågrått

Gjennom utformingen av et partitur rundt teksten *Stilla og ropet* har jeg arbeidet med å utforske de fem elastiske byggekomponentene tid, rom, vekt, kontrast og stemning. Jeg har også foreslått en sjette komponent, form. I utviklingen av materialet har disse komponentene vært viktige både i den implisitte refleksjonen, som brikker i det skapende arbeidet med partituret, men også eksplisitt, som en forståelsesramme og former for refleksjon som gjensidig informerer utviklingen av teksten i denne artikkelen og partituret.

Til sist vil jeg se nærmere på hvordan *refleksjonen* i dette skapende arbeidet kan forstås gjennom forholdene mellom sammenhenger i materialet, i utforskningen og i refleksjonene. Det ligger et potensial i Borgdorffs (2010) kobling mot Schöns (1983) teori om refleksjon *i* handling som kan åpne for å gå litt mer i dybden på det Åm (2004) beskriver som den intuitive utvelgingsevnen. Gjennom refleksjon-i-handling blir kunnskap, ferdigheter og erfaring aktualisert i det skapende arbeidet i form av at handling og kritisk refleksjon foregår på samme tid i den kunstneriske praksisen. I en tidligere analyse (Viig, 2020a) av elevers skapende arbeid med musikk, fant jeg tre *moduser* av refleksjon-i-handling i den kreative samarbeidsprosessen. Modusene har noen særegne trekk som kan gi innsikt i de ulike sidene av skapende arbeid, og fungerer samtidig også som sammenvevde former for refleksjon-i-handling. Jeg vil ta utgangspunkt i disse tre modusene for å reflektere over egen utforskningsprosess i utviklingen av partituret *Stilla og ropet*.

I dette kunstneriske utviklingsarbeidet beveger jeg gjennom, i og mellom de metodologiske dialogelementene på ulike måter. Det er en uro

i bevegelsene, der valgene veies opp mot hverandre, idéene plasseres og omplasseres, brytes opp og formes igjen. Kunstneriske utforskninger kan sees på som en *sensuous*, sanselig form for kunnskap, som Kjørup (2006) beskriver som *estetikk*, det vil si, om vi sporer begrepet bakover til Baumgarten, en epistemologi for kunsten. I min prosess ser jeg hvordan estetiske vurderinger, som kan handle om det lydlige og visuelle uttrykket i samspill, bearbeides og hele tiden utvider forståelsen av hvordan partituret kan ta form. På samme måte som Cage (1958, sitert i 1969, u.s.) beskriver gjensidigheten mellom lyd og notasjon som umulig å separere, fremstår partituret som *opplevd* lyd for meg. For å kunne ta valg rundt hva jeg mener høres og ser *riktig* ut i den skapende prosessen, er den stadig ekspanderende estetiske kunnskapen og forståelsen som ligger i den sanselige persepsjonen og fortolkningen avgjørende.

I modusen kunstnerisk refleksjon-i-handling, kan de sosiokulturelle verktøyene som jeg interagerer med og gjennom forstås som viktige grunnlag for valgene jeg tar underveis. Jeg forholder meg til tradisjonsrike felt som består av mønstre og vaner i form av verdi- og kvalitetsvurderinger, som knyttes til måter å arbeide på, former å lytte i, notasjons- og kommunikasjonsteknikker, og kompositoriske virkemidler. Både i den implisitte og eksplisitte refleksjonen gjennomsyrer slike sosiale og historisk konstruerte mønstre både hva jeg oppfatter som relevant og som aktuelle måter å arbeide på. Jeg orienterer meg i teori og tidligere kunnskap, som også inkluderer tekster skrevet av andre som arbeider skapende og reflekterer rundt sine valg og handlinger. Som Borgdorff (2010) skriver, må kunstneriske praksiser alltid sees som situerte og som en del av en kulturell, historisk og kunstfaglig diskursiv kontekst (s. 18). I arbeidet finner jeg også tydelige spor av min søken etter å utvide og rekontekstualisere mønstrene i måten jeg arbeider med mening i det musikalske partituret på, og i refleksjonen i utforskningen gjennom de metodologiske dialogelementene forsøke å utfordre det jeg allerede kjenner til.

Gjennom å skape og hele tiden utfordre sansen for det som passer sammen, *utvikler* man, skriver Åm (2004, s. 127). Det innebærer også, i dette arbeidet, en strukturell modus av refleksjon-i-handling. Det å ta valg knyttet til strukturer handler både om delene og summen av alle fragmentene. Helheten i partituret ble etter hvert som prosessen utviklet

seg bestående av sammenhengende deler med gradvis oppbygging som i sin helhet til slutt danner det Kruse (2011) beskriver som et dramaturgisk forløp. Denne strukturen tok form gjennom valg og overveielser i prosessen gjennom en stadig vekselvirkning som tok opp i seg både refleksjonen-i-handling i partituret, men også i teksten til denne artikkelen. Det å jobbe med eksplisitt og implisitt refleksjon samtidig kan dermed i dette kunstneriske utviklingsarbeidet forstås som en form for sosialt og kulturelt situert mellomrom i seg selv, og som gjensidig informerende og avhengige av hverandre.

Å eksistere mellom lyd og stillhet

denne eine kula. grodd inn i knoklane. i natta

I både artikkelen og partituret er utforskningen presentert som en studie av arbeidet som gjøres og lages, og lagt frem i en logisk, lesbar form. I en slik presentasjon finnes også et gap mellom erfaringen som praksis og som fremstilling. Idéene konkretiseres ikke som perler på en snor i en kronologisk, logisk rekkefølge slik de fremstår her og i det ferdige partituret, men heller som spor av fragmenter fra et komplekst og sammensatt materiale. Sporene leder inn i et virvar av tankerekker, erfaring, kunnskap og opplevelser som igjen organiseres og brytes opp, reorganiseres og omformes. Slotte (2010) beskriver det å skrive om kunsten hun arbeider frem som noe som minner om å prøve å få to like magnetpoler til å møtes. Et mål i hennes tekst er å redusere avstanden mellom det konkrete resultatet og den som leser/ser («the beholder»), og dermed som en konsekvens også bringe arbeidet nærmere seg selv (s. 10–11). Ved å gå tilbake til Ahvenniemis (2020) spørsmål som utgangspunkt for dialogen om dette partituret, avslutter jeg denne artikkelen med å se nærmere på fortolkningsrommet som åpner seg når vi spør hva verket *gjør* fremfor hva det sier, og hva *the urge* for at akkurat dette verket er viktig å lage nå.

Partituret er på den ene siden drevet frem av en nysgjerrighet etter å utforske mulighetene som oppstår i mellomrom som dannes gjennom

arbeidet med de metodologiske dialogelementene, og å søke nye måter å nærme seg utfordringer som vi står i akkurat nå. Det innebærer også at både jeg og ensemblet som velger å fortolke partituret videre må forholde oss til det Åm (2004) kaller «sansen for samanheng», som hjelper oss til å se nærmere på hva musikken kan si oss om tiden vi lever i og fremtidige muligheter. Implisitt i partituret kontekstualiseres verket som en kulturell og sosiohistorisk uttrykksform, som går i dialog med spørsmål knyttet til det å leve og eksistere i vår verden i dag. Valget om å arbeide frem et partitur som åpner for muligheten til å både kunne spilles inn av den enkelte og fremføres virtuelt, fysisk eller i en hybrid av disse to, tok form gjennom flere faser. Partituret til *Stilla og ropet* har elementer av fragmentert uferdighet ved seg, for eksempel i de mange mulighetene for ulike tidsforløp i fremføringen, åpne valg knyttet til fysiske og virtuelle rom og udefinerte tonalitets- og temporale vektinger. Disse valgmulighetene danner et grunnlag for videre dialog der ensemblet former, utvikler, medskaper, bearbeider og utforsker musikalske ideer, enkeltdeler og bruddstykker som kan settes sammen til en helhet. Stemmen, og mulighetene som kan utforskes i og gjennom et stort spekter av vokale uttrykk på ulike måter hver gang det fremføres, blir et viktig moment i meningen med verket.

Hvis vi går videre inn i begrepet *mening* i denne konteksten, har spillet mellom de musikalske formene under utvikling, de elastiske byggekomponentene, og teksten *Stilla og ropet* (Aglen, 2017) vært avgjørende for hvordan mening konstitueres i verket. Temaet teksten tar opp, klimaendringene, er aktuelt og viktig i dagens samfunn og for hver og en av oss. Samtidig kan det også oppleves som lammende, der det kan være vanskelig å forstå hvordan en skal forholde seg til kompliserte og sammensatte utfordringer. I utforskningen har jeg forsøkt å reflektere rundt kompleksiteten i det skapende arbeidet, der utviklingen av den vokale dramaturgien ikke blir en form for programmatisk innholdsformidlingskomponent, men en del av en helhetlig forståelse og meningsdanning i det kunstneriske uttrykket.

Åm (2004) beskriver en uro, en søken etter å «finne uttrykk for noko som enno ligg utanfor vår uttrykksevne» (s. 127). I en slik uro finnes det en drivkraft for det skapende arbeidet. Samtidig, i en skjør balanse med

bevegelsen fremover, finner jeg også en *motstandskraft* som kan ofte forstås i lys av begreper som frykt, tvil, sårbarhet og usikkerhet. Denne stadige avveiningen skjer i relasjonene mellom flyt og motstand, lyd og stillhet, og kan være en god beskrivelse også for hvordan det er å leve og finne mening i livet. Eller kanskje bare det å rykkes ut av balansen og kjenne på nødvendigheten av å fortsette og stille spørsmål til sitt eget skapende arbeid, og måten en er og eksisterer i verden på? På samme måte som Cage (1961) skriver om å lage ny musikk:

> And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of a paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets its act of its own accord. (Cage, 1961, s. 12)

Partituret utgjør et potensial for fortolkning, men eksisterer ikke enda som en konkret fremføring i spillet mellom lyd og stillhet. Å være i det skapende arbeidet er også å forholde seg til det uferdige som premiss. Denne utforskningen av de elastiske byggekomponentene, diktet, og refleksjonen i og gjennom utviklingen av partiturformen og artikkelformatet, står fremdeles åpent for dialog og nye søk.

Litteratur

Aglen, K. (2017). *Stilla og ropet*. https://forfatternesklimaaksjon.no/kaisa-aglen-stilla-og-ropet/

Ahvenniemi, R. S. (2020). Composition of vocal music. Against primacy of content. *Studia Musicologica Norvegica*, *46*(1), 9–24. https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2020-01-03

Angelo, E. & Kalsnes, S. (2014). *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning*. Cappelen Damm Akademisk.

Berg, B. (2019). *Grafisk notasjon i møte med amatørkor – en praktisk-teoretisk oppgåve.* Masteravhandling, Universitetet i Oslo. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-72176

Borgdorff, H. (2006). The debate on research in the arts. *Sensuous Knowledge No. 2*. Kunsthøgskolen i Bergen.

Borgdorff, H. (2010) The production of knowledge in artistic research. I M. Biggs og H. Karlsson (Red.), *The Routledge companion to research in the arts* (s. 44–63). Routledge.

Cage, J. (1952). *4'33"*. Urfremført av David Tudor 29. august 1952 i Maverick Concert Hall, New York.

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.

Cage, J. (1969). *Notations*. Something Else Press.

Crispin, D. (2015). Artistic research and music scholarship: Musings and models from a continental European perspective. I M. Dogantan-Dack (Red.), *Artistic practice as research in music* (s. 53–72). Ashgate/Sempre.

Kjørup, S. (2006). Another way of knowing: Baumgarten, aesthetics, and the concept of sensuous cognition. *Sensuous Knowledge No. 1*. Kunsthøgskolen i Bergen.

Kjørup, S. (2010). Pleading for plurality: Artistic and other kinds of research. I M. Biggs, H. Karlsson (Red.), *The Routledge companion to research in the arts* (s. 24–43). Routledge.

Kruse, B. (1995) *Den tenkende kunstner: Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Universitetsforlaget.

Kruse, B. (2011). *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode.* Fagbokforlaget.

Malterud, N., Lai, T., Nyrnes, A. & Thorsen, F. (2015). *Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst. 1995–2015: 20* år *med kunstnerisk utviklingsarbeid*. UHR, Nasjonalt råd for kunstnerisk utviklingsarbeid.

Sauer, T. (2009). *Notations 21*. Mark Batty Publisher.

Schön, D. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.

Slotte, C. (2011). *Second hand stories – reflections on the project*. [Skriftlig refleksjonsdel til avhandling i kunstnerisk utviklingsarbeid]. Bergen National Academy of the Arts. http://carolineslotte.com/wp-content/uploads/2013/04/SECOND-HAND-STORIES-Reflections-on-the-project.pdf

Stravinsky, I. (1970). *Poetics of music in the form of six lessons*. (A. Knodel & I. Dahl, Overs.). Harvard University Press.

Sørlie, S. (2009). *The hidden key.* Urfremført av Oslo Sinfonietta 27. februar 2009 i Lindemansalen, Norges Musikkhøgskole. Dirigent: Jan-Erik Hybertsen.

Svenungsson, J. (2007). *An artist's text book*. Finnish Academy of Fine Arts.

Valen, F. (1946). *Symfoni nr. 3, opus 41*. Urfremført av Filharmonisk Selskaps Orkester 3. april 1951. Dirigent: Øivin Fjeldstad.

Universitets- og høgskolerådet. (2007). *Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid* (Rapport, arbeidsgruppe ledet av H. Jørgensen). https://ekstern.filer.uib.no/kmd/W3-publisering/Forskning/Kunstnerisk%20utviklingsarbeid/KU_NRKU_2015.pdf

Universitets- og høyskoleloven. (2005). *Lov om universiteter og høyskoler (universitets- og høyskoleloven)* (LOV-2005-04-01-15). Lovdata. https://lovdata.no/lov/2005-04-01-15

Viig, T. G. (2005). *Exposed*. [Bachelorarbeid]. Urfremført av Digitalis 25. april 2005, Volda kyrkje. Dirigent: Tine Grieg Viig, improvisasjon av Magnar Åm.

Viig, T. G. (2012). *To Night*. Komposisjon for like stemmer, SSAA, tekst av Charlotte Smith. Norsk Musikforlag, også utgitt på CD-en *Sildrande lyd* (2009) av Volve Vokal.

Viig, T. G. (2015). *i*. Komposisjon for like stemmer, SSAA, tekst av Odveig Klyve. Norsk Musikforlag. Urfremført av Volve Vokal på ORD – Kunstvandring, Fykse, 2012.

Viig, T. G. (2018a). *The dynamics of creative music making: Et sosiokulturelt perspektiv på læring i skapende musikalske praksiser.* Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen.

Viig, T.G. (2018b). *Reflections in Wood*. Urfremført av Rosella strykekvartett på Borealis: festival for eksperimentell musikk, 7. mars 2018, Fakultet for kunst, musikk og design, Universitetet i Bergen.

Viig, T. G. (2020a). Developing reflection-in-musicking in creative practices. *Nordic Research in Music Education*, *1*(1), 132–150. https://doi.org/10.23865/nrme.v1.2633

Viig, T. G. (2020b). *@voluspáproject*. Urfremført av Volve Vokal på Borealis: festival for eksperimentell musikk, 4. mars 2020, Bergen. Dirigent: Thea Meidell Sjule.

Vist, T. (2015). Arts-based research in music education – general concepts and potential cases. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 16*, 259–292.

Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyngd. Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 126–131). Cappelen Damm Akademisk.

Åm, M. (2009, 23. oktober). Creativity and resistance – the difficult balance between freedom and limitation in creative processes and solution-searching activities [Paperpresentasjon]. UNeECC Conference *Innovation, Creativity and Culture*, Vilnius.

KAPITTEL 12

Frå intuisjon til handling – å skapa i sanntid

Stein Helge Solstad

We shall not cease from exploration
and the end of all our exploring
will be to arrive where we started…
and know the place for the first time [1]

Summary
This article aims to describe what happens in musical improvisation with a particular focus on time experience. A phenomenological perspective will lead the descriptions. Actions that occur in improvisation depend on grouped memory functions, that is, one experiences time as a now-point with a start and end. The term *chunking* is central and explains how grouping occurs at a level of detail on micro, meso, and macro level. The article refers to the tension between the analytical and the intuitive, focusing on jazz improvisation. Using personal reflections from jazz practice, the author links introspective perspectives to more philosophical perspectives, and points out that musical presence often depends on thorough preparations in advance, enabling a surplus to be present in the situation. Both the context and complexity of material determine strategic choices, and general and contextual information types are not separate but affect each other through interpersonal interaction and negotiation.

Keywords: improvisasjon, phenomenology, chunking, memory functions, interaction

Sitering av denne artikkelen: Solstad, S.H. (2022). Frå intuisjon til handling – å skapa i sanntid. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 214–237). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

1 Thomas Stearns Eliot, *Little Gidding Nr.4 of Four Quartets. Collected poems 1909-1962*. (Faber and Faber. London. Boston 1963).

Innleiing

Improvisasjon skjer i augneblinken, definert som sanntid – men kva skjer? Improvisasjon er den mest praktiserte forma for musisering i verda, men den minst skildra (Bailey, 1982). Kvifor er det slik – er det noko med det uhandgripelege i improvisasjon som gjer at ein ikkje finn ord som kan dekka denne prosessen? Improvisasjon kan sjåast frå mange perspektiv. Dei analytiske, kroppslege, strukturelle så vel som dei emosjonelle eigenskapane er alle delar av improvisasjon som eit fenomen. I mange skrift ser det ut til å vera ei felles forståing av transcendens, noko oversanseleg som ligg tett opp til det som Mihaly Csikszentmihalyi (1996) kallar *flyt*. Det musikalske egoet vert ein del av noko kollektivt større; tid og stad vert mindre viktig, og ein kan oppleva magien ved å vera fullt til stades i augneblinken.

I improvisasjon stolar ein ofte på at intuisjonen er ein vegvisar i prosessen. Det er ein situasjon som kan fyllast med både forvirring og tvil. Avhengig av situasjonen kan kjenslene gå frå panikk til keisemd. Ein har nokre idéar om kva som skal skje i musikken, men ikkje på kva måte. Situasjonen er innebygd med ei uvisse. Kor godt ein improviserer i situasjonen, er avhengig av kva ein gjer med det materialet som er tilgjengeleg, kor godt ein kjenner materialet, og dessutan konteksten der det heile skjer. Med eit jazzmusikalsk perspektiv vil eg i denne artikkelen undersøka korleis vi kan forstå musisering i *sanntid.* Med sanntid meiner eg i augneblinken, eit tid som ikkje kjem tilbake, noko som skjer her og no. Problemstillinga under byggjer på deler av Ph.d.-arbeidet mitt «Strategies in jazz guitar improvisation» (Solstad, 2015) og bok, «Expertise in Jazz Guitar Improvisation – A Cognitive Approach» (Solstad, 2020). Spørsmålet eg stiller meg, er: *Korleis kan vi forstå musikalsk nærvær i improvisasjon?*

Med musikalsk nærvær meiner eg situasjonar der ein primært er til stades utan å nytte ord, den verbale (eksplisitte) kommunikasjonen er underforstått (implisitt), og ein nyttar intuisjon, kjensle for situasjonen

som rettesnor. Intuisjon er ofte knytt til lang erfaring og er heilt sentralt for å forstå improvisasjon. Paul Berliner definerer improvisasjon slik:

> Improvisation involves reworking pre-composed material and designs in relation to unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance, thereby adding unique features to every creation. (Berliner, 1994, s. 241)

Berliner viser til ein rasjonell komponent – 'pre-composed material' (innlært materiale), som er førebudd i innøving, og som vert endra i forhold til det som skjer i improvisasjon. Det rasjonelle er knytt til eit chunking-perspektiv (Miller, 1956; Groot, 2008), med gradvis akkumulering av meir informasjon i større einingar. Ordet chunking er knytt til både oppstykking – som handlar om korleis ein grupperer (segmenterer) eit musikkstykke i kortare deler eller sekvensar, og samankopling – korleis ein organiserer (representerer) alle desse delane i minnet for å gjera dei lettare tilgjengelege.

Det intuitive vert forklart med intuisjon i handling, og handlar om korleis ein omset det ein har lært, i samspel med andre. I sitatet over snakkar Berliner om «unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance». Her viser Berliner til at kvar samspelssituasjon er unik, og at innlært materiale endrar karakter i forhold til kva som skjer i situasjonen. Når Berliner snakkar om «thereby adding unique features to every creation», illustrerer han også eit gestaltprinsipp, at heilskapen er meir enn summen av delane. Det unike er ofte knytt til inspirasjon i augneblinken, men heng saman med førebuingar gjort i forkant i form av chunking.

Chunking

Å vera ein del av verda betyr å vera eit subjekt i verda. For å forstå verda prøver vi å skapa meining i eksistensen vår. Maurice Merleau-Ponty (1962) skriv at så lenge vi er i verda, er vi dømde til meining. Ein må forhalda seg til verda, og mange ting i den ytre verda er umoglege å endra, så ei justering på ein eller annan måte verkar nødvendig. Chunking er ein måte å

tenkja på forholdet vårt til den ytre verda slik at den vert lettare å forstå. Chunking forklarer korleis kvar enkelt organiserer tilværet gjennom å assosiere det som skjer utanfor oss, til noko indre meiningsfylt i form av meiningsberande einingar som veks i kraft av erfaring.

Edmund Husserl (1859–1936) si forståing av tid som ei kjeding av *no-punkt* (now-points) er døme på chunking. Denne diskusjonen vil eg komma tilbake til seinare, for no er det nok å seia at det er ein augneblink i tida som er merkbart som mellom noko som har vore og noko som kjem, ei fortid og ei framtid. Kva er den eksakte naturen til eit no-punkt, korleis oppfattar vi verda, kva er tid? I eit slikt perspektiv, som skildrar tidslinjer for kontinuitet og diskontinuitet i erfaringa vår, er chunking filosofisk. Korleis ein improviserande musikar oppfattar kontinuitet og diskontinuitet i improvisasjon, er nært knytt opp til eksistensielle tema som tillit, respekt og evne til samarbeid.

Chunking kan og vera pragmatisk og målretta, og handlar om korleis vi handterer grupper av musikalsk lyd i persepsjon og handling. Korleis vi byggjer opp hierarkiske strukturar i langtidsminnet som kan kjennast igjen og nyttast innanfor grensene til eit korttidsminne. Overlevinga vår er nesten avhengig av denne perseptuelle grupperinga. Ein kan berre tenkja seg det tunge arbeidet med å behandla kvar enkelt staving for å forstå tydinga av eit ord, eller kvar einskildtone for å oppleva ein treklang. Prosessen er òg beskriven som segmentering, gruppering og teiknsetting. Konseptet chunking vart først introdusert i 1946 av Adrian De Groot som ein måte å forstå problemløysing og tankeprosessar hjå sjakkekspertar. Boka *Het Denken van den schaker* (1946) vart ein klassikar i sjakkmiljø og siste engelske utgåve av *Thought and Choice in Chess* kom i 2008. George Miller (1956) sin klassiske artikkel «The Magical number 7» forklarar chunking som eit grupperingsprinsipp i persepsjon og minne.

Ifølgje Groot og Miller inneber chunking ei omkoding av noko i bevisstheita vår. Kompleks sensorisk informasjon vert gruppert i enkelteiningar for å letta både persepsjon og minne om materialet. Chunking er prosessen, og sluttproduktet vert kalla ein *chunk*. Omgrep som ligg tett opp til chunking og chunk, er gruppering og minne. Eit minne blir lagra i langtidsminnet som ei enkel eining og blir henta fram som ei enkel eining av eit veldig avgrensa arbeidsminne i følgje Miller (aktivert

korttidsminne). Miller estimerte storleiken på arbeidsminnet til å vera ein stad mellom 5 og 9 individuelle einingar, avhengig av kompleksiteten til materialet. Eit tenkjande no-punkt av sju individuelle tonar vil då vera ei eining. Seinare har meir forsiktige anslag (Cowan, 2001) estimert korttidsminnet til om lag 4, oftare 3 enn 5 einingar.

Minner er òg ein del av det Husserl (1991) kallar ei kulturverd og er skapt snarare enn oppdaga av menneskeleg aktivitet. Ein gitarstreng er til dømes eit reelt objekt i verda; den har ein reell eksistens, ein eksistens i rom og tid. Minnet vårt er bildet av den verkelege tingen, i dette tilfelle gitarstrengen. Ein kan oppfatta det som ei rett linje, ei rett linje med band, ei rett linje med bandindikatorar, og til og med førestilla seg at tonane blir spelte som prikkar på ei rett linje. Sjølv om strengen ikkje blir endra, blir oppfatninga av strengen endra i samsvar med kva ein gjer. Ei oppfatning av strengen er då basert på erfaring og den spesielle erfaringa ein har med denne strengen.

Fordi vi deler innkommande stimuli, er vi i stand til å oppfatta eit kontinuerleg visuelt og auditivt miljø, sjølv om vi berre ser og høyrer små bitar av det til kvar tid. I døme med gitarstrengen kan eg då sjå føre meg heile strengen, sjølv om det visuelle fokuset mitt berre er på delar av den same strengen. Musikk eksisterer ikkje utan eit erkjennande subjekt som reflekterer og kodar innkommande stimuli, som i neste omgang påverkar nervecellene våre. I den fysiske verda er musikken berre fysisk energi som blir forvandla av øyra og gruppert som mønster av lydbølger som vi tilfeldigvis kallar musikk. Poenget er då; ingen musikk utan øyre, ingen fargar utan auge og ingen struktur utan chunking.

Improvisasjon

Musikalsk improvisasjon kan vera mange ting, frå det heilt frie til ei meir definert form der ein improviserer over eit harmonisk skjema. Det mest vanlege innanfor jazz er å improvisera over ein melodi med eit akkordskjema. Ole Kühl kallar slik improvisasjon; «… a proto-narrative, which is being told repeatedly by different voices, under different circumstances, emphasizing different points and articulating varying specters of mood, tempo and intensity» (Kühl, 2007, s. 4). På same måte som historiar og

eventyr har den som improviserer over ein melodi med eit akkordskjema, klare rammer å forhalda seg til; t.d. funksjonell harmonikk, standard akkordvendingar, periodar på 8 taktar som vert repetert på ulike vis innanfor ei ramme på 32 taktar (ofte med ei AABA-form). Ein dyktig historieforteljar greier på same vis som ein dyktig jazzmusikar å skapa liv til forteljinga gjennom å variera innanfor standardrammene til forteljinga (godt kjennskap til episodar i forteljinga, overraskande måtar å fortelja dei på, evne til å halda ein «raud tråd»).

Ofte er det små nyansar som skil ein god historieforteljar frå ein middelmåtig historieforteljar. Den gode forteljaren har eit kroppsspråk og eit forhold til «*timing*» som gjer at publikum set pris på at poenget vert fortalt akkurat på det tidspunktet som det vert introdusert. Både for historieforteljaren og jazzmusikaren er fellesreferansar viktig for oppleving av nærvær. Publikum kjenner rammene, og gjennom musikalsk nærvær set dei pris på utøvaren sin måte å løysa dei utfordringane som skjer. I fenomenologi er dette nærværet viktig å skildra slik som det umiddelbart står fram for oss. Hans-Georg Gadamer (1975) sine skriv om det subjektive i hermeneutisk fenomenologi, og Maurice Merleau-Ponty (1962) sine skriv om den levde kroppen i eksistensialistisk fenomenologi har vore ein stor inspirasjon her.

Mykje kan forsvinna når kroppslege handlingar skal forvandlast til ord på papir. I fenomenologien prøver ein å komma så nært fenomenet som mogleg ved å fanga essensen av det, og deretter utvikla ei strukturell skildring av det som vert opplevd. Det er ikkje meininga å bevisa noko, men heller forstå noko, komma inn i fenomenet. At ein i fenomenologien erkjenner at eit fenomen har ein essens, er noko av det som skil retninga frå hermeneutikken, som meiner at det ikkje er noko kjerne, men at alt er basert på tolking.

Essensen av improvisasjon ligg i at det er eit sanntidsfenomen som skjer i ein kontekst, og at denne konteksten vert opplevd subjektivt. Innan musikkforsking har dette dei siste tiåra ført til ei sterkare betoning av eigenopplevinga, ein reflekterer frå innsida og ut. Den eksplisitte inkorporeringa av identitet og erfaring i forsking har fått brei teoretisk og filosofisk støtte dei siste tiåra, noko som mellom anna kjem fram i Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln si store samling av kvalitativ forsking

(Denzin & Lincoln, 2005). Denne artikkelen er ein del av denne tradisjonen, og kombinerer fenomenologi og reflekterande (praktiserande) tilnærmingar med kognitive og musikalske perspektiv. Så langt eg kan sjå, er introspektive tankar knytt til sanntid i improvisert musikk eit underbelyst fenomen. Dei mest interessante bidraga om dette fenomenet kjem frå Berliner (1994), Sudnow (2001) sine introspektive refleksjonar om eiga øving og framføring i jazz, og Bailey (1982), Berkowitz (2010) og Nachmanovitch (1990) sine skildringar av improvisasjon frå ulike musikalske kulturar.

Utøvarrefleksjonar

Innanfor fenomenologi er transparens viktig, for å forstå subjektive og introspektive tankar er det viktig å avdekka kven som reflekterer og i forhold til kva. Eigenrefleksjonar har vore naturleg å trekka inn i denne artikkelen for å visa korleis improvisasjon er knytt til eigen utøvarpraksis, og desse refleksjonane vil vera skilde ut med kursivskrift. Kursivskrift er nytta for å skilja utøvarstemma frå forskarstemma, og for å forsterka den raude tråden i framstillinga.

Som jazzgitarist har eg spelt innanfor fleire ulike genrar, men eg har ein preferanse for moderne melodisk jazzgitarimprovisasjon, der namn som Pat Metheny, John Scofield og John Abercrombie har vore sentrale. Prosjekt som viser noko av denne preferansen, er mellom anna eigne prosjekt med platene «Svev» 2002 og «Elvane møtest» 2017, med eigne komposisjonar. Av meir standardjazzprosjekt er «2. set» 2012 og «Ellington Etudes» 2016 med gruppa Stolen Moments viktige. Ein stor inspirasjon har også vore samspel i fleire ulike etnomusikalske samanhengar, m.a. med gruppa Saz Semai, som spelte tyrkisk folkemusikk kombinert med jazz. Improvisasjon har vore sentralt i alle dei ovanfornemnde samanhengane.

Når eg improviserer, prøver eg å skapa ein slags indre logikk i forhold til den musikalske situasjonen eg står i. På eit overordna nivå kan det vera utfordrande å balansera intuisjon og analytisk tenking i improvisasjon. Den analytiske delen forstyrrar essensen av no, men det å vera fullstendig i augneblinken ser ut til å gjera strukturen til improvisasjonane mine

mindre interessante. Når eg stoppar opp, og koplar inn det analytiske i form av «…vent…kva med å gjera dette? – opplever eg av og til meir spennande vegval i improvisasjonen.

Det er behov for både ei overordna tid for strukturell tenking og ei noverande sanntid utan referansar til fortid eller framtid. Kva er då essensen av denne tida? Er det eit skifte frå ein sinnstilstand til ein annan, eller er det ei blanding der musikken i sanntid er meir eller mindre farga av ein av desse tilstandane? Husserl og diskusjonen hans rundt kva som utgjer sanntid, kan vera eit godt utgangpunkt for å forstå tidsopplevinga i improvisasjon.

Musikkfenomenologi og sanntid

Husserl (1991) var fascinert av lyden sin tidsakse, og ein av dei mest interessante ideane hans handlar om tidsmedvit og tydinga av tidlegare nemnde no-punkt, der hovudpoenget hans er at oppfatning og tenking vert opplevd som ein serie av no-punkt. Vi høyrer og ser ved å gruppera opplevingane våre og mentale bilde til eit komprimert no-punkt (chunk).

> Each tone has a temporal extension itself. When it begins to sound, I hear it as now; and the now that immediately precedes it changes into a past. Therefore, at any given time I hear only the actually present phase of the tone, and the objectivity of the whole enduring tone is constituted in an act-continuum that is part memory, in smallest punctual part perception, and in further expectation. (Husserl, 1991, s. 24–25)

Sentralt for den improviserande musikaren er tredelinga, som Husserl kallar minne, primalinntrykk og forventing. Ofte skjer dette gjennom at ein har ein ide av byrjingstonen, deretter reagerer ein på dei fysiske lydbølgene som når øyra, og som vibrerer til dei forsvinn. Sjølv om den fysiske tonen er borte, kan ein halda han i tankane ved å danna seg eit «bilde» av tonen, og basert på dette minnet lagar ein seg ein ide for neste tone som kjem. Husserl snakkar om no-punktet som eit privilegert orienteringspunkt.

> It is in relation to the now that things and events appear as past or future. Another side of the now`s role shows itself in the fact that I am conscious of a past object or event as something that was once now; similarly, I am conscious of whatever is in the future as something that will be now. (Ibid., s. XXVI)

For Husserl blir tidlegare og framtidige hendingar endra når dei er til stades i no-punktet som minne og forventing. Viss vi ikkje har no-punkt i tankane våre, vil til dømes musikk verta opplevd som ein kontinuerlege straum av tonar. Musikkmønster som melodiar, akkordstrukturar, intervall med meir vil vera nesten umogleg å identifisera. No-punkt har også ein motorisk komponent og vert ofte slått saman i ein trefasa modell (Solstad, 1991) sett som sansing (sanseorgan), prosessering og avgjerder (sentralnervesystemet) og handling (muskelsystem). Det er spesielt den siste delen av informasjonsbehandlinga som er sentral i improvisasjon, at ein definerer lydar som musikk og har evne til å omsetta desse i sanntidshandling.

Improvisasjon skildrar Mitchell Atkinson som utforsking av moglegheiter i rom. «Phenomenologically, we can describe improvisation in the jazz context as the exploration of a possibility space» (Atkinson, 2020, p. 262). Dess meir informasjon ein har i ein stil, jo meir rom har ein til å utfalda seg kreativt. Han seier vidare at «The music cannot be read off a sheet. It must flow out of previously sedimented typicality» (s. 263). Stilartforståing er her nær knytt til «sedimented typicality», som mellom anna betyr at ein musikar med erfaring i ulike stilartar (swing, be-bop, moderne) kan lese eit akkordsskjema med melodi (lead sheet) på høgt ulikt vis, kontekst og forforståinga er såleis heilt avgjerande for uttrykket.

Husserl (1991) nyttar uttrykket «eg kan» og tenkjer på all handling som produsert av eit ego som siktar mot eit mål. Her er inspirasjonen frå læraren hans Franz Brentano (1838–1917) om intensjonalitet klar, bevisstheita rettar seg ut mot verda og mot ein gjenstand. Men er det verkeleg alltid eit ego som tolkar eller skaper eit musikalsk uttrykk? Kva med alle handlingane ein gjer utan å vera bevisst? Korleis kan egoet tolka noko som ikkje har nådd bevisstheita? Husserl seier at all kunnskap er ei mental oppleving: Kunnskap tilhøyrer eit vitande subjekt avgrensa av eigne opplevingar.

Hjå menneske som improviserer, finn me kroppslege forhandlingar mellom sinn og kropp. Ved å utelata «den tenkjande kroppen» kan fenomenet improvisasjon lett ikkje berre bli svekt, men også forvrengt. Vijay Iyer (2002, s. 389) seier «the fundamental building blocks of cognitive processes are control schemata for motor patterns that arise from perceptual interaction with the body`s environment». For Iyer er denne perseptuelle interaksjonen nært knytt til det som skjer i samspel. Splitten mellom kropp og sinn har vore ein pågåande debatt i fleire århundre og er viktig som bakgrunn for å forstå Maurice Merleau-Ponty si (1962) vekt på kroppen som eit fenomenologisk uttrykk i verda.

Den tenkjande kroppen

For både Merleau-Ponty og Iyer inneheld sansing og kognisjon kroppsleg involvering, noko som betyr at det vi faktisk gjer, har mykje av opphavet sitt i sjølve kroppen. Kroppskognisjon (embodied cognition) er avgjerande for korleis vi tenkjer, og kroppsspråket vårt kan kommunisera masse av desse tankane til omverda utan at me eksplisitt seier noko, ifølgje Merleau-Ponty. Vi er kroppane våre og ikkje berre tankane våre, vi oppfattar med heile kroppen vår, og refleksjonar er eit resultat av noko som er kroppsleg. Dette betyr at improvisasjon kan vera reflekterande utan at det blir utført ein spesiell aktivitet som kan kallast refleksjon.

I mange tilfelle er dette taus kunnskap, vi gjer det utan å tenkja. Merleau-Ponty går til og med så langt som å seia at tanken øydelegg bevegelsen. Ei enkel handling, som å flytta handa frå ein akkord til ein annan på instrumentet, kan plutseleg stoppa opp fordi ein tenker på kva ein faktisk gjer i bevegelsen, og konsekvensane dersom ein ikkje får spelt akkorden. Ser ein på denne situasjonen frå utsida, ser det rart ut at handlinga stoppar opp; handlinga er enkel, det er kort avstand i tid og rom, men mest av alt er det rart fordi ein har gjort det tusenvis av gonger utan å tenkja på det eingong. I kognitiv psykologi vert dette kalla *choking* (Baumeister & Showers, 2006).

Knytt til eiga speling opplever eg av og til at motorikken låser seg i situasjonar der eg vert stressa. I staden for å stola på førehandsprogrammerte,

grupperte «no-punkt», byrjar eg å stola på kontinuerleg tilbakemelding og konstant overvaking av eigne handlingar. Pusten låser seg og motorikken blir mindre flytande fordi eg vert veldig bevisst på kva eg gjer i situasjonen. Eg handlar og reagerer samtidig, men flyten stoppar opp av di bevisstheita skal kontrollere noko som i utgangspunktet skal skje automatisk. Det skjøre punktet knytt til choking er at eg nyttar masse resursar på feil stad og på feil tidspunkt, oppmerksomheit senkar tempoet og aukar spenninga i slike situasjonar. Det er i kroppen eg kjenner konsekvensen av choking først, når pusten bind seg, vert fraseringa mi dårlegare.

Jeannerod (2006) har vist at kroppen tilpassar seg ein situasjon omtrent 300 til 400 m-sekund før vi blir bevisste på det. Dersom egoet skal bli med i motorminnet, vil handlinga såleis vera treigare og mogleg mindre flytande. Vi kan ikkje isolera oppfatninga av denne handlinga i delar, den er knytt til ein heil situasjon. Ein føler, handlar, rører seg på ein gong, handlinga er multi-dimensjonal, og dette er også eit kjennemerke på chunking som fenomen. Dei ulike kroppsdelane kan berre kjennast gjennom handlingar, og ved desse får dei ein funksjonell verdi. Merleau-Ponty sine tankar om kroppskognisjon får her støtte frå nyare nevrovitskapleg forsking.

Kor mykje er egoet involvert i handling? Hubert Dreyfuss skreiv forordet til Dave Sudnow si bok *Ways of the Hand* (2001), som handlar om Sudnow si fenomenologiske – introspektive tilnærming til å læra seg jazzpiano og improvisasjon. Dreyfuss tek Merleau-Ponty sine diskusjonar om utføring og kritikken av forholdet mellom subjekt og objekt eit skritt vidare i dette forordet. Mens Merleau-Ponty tidvis karakteriserer den levde kroppen som eit «eg kan», i tradisjonen med Husserl, tolkar Dreyfuss Sudnow sine skildringar som «egolause» når dei når eit høgt nivå. På det høgste nivået eksisterer ikkje egoet, der er det handa sjølv som veit korleis den skal nå lydane, ifølgje Dreyfuss.

Sudnow (2001) avgrensar seg ved å stilla spørsmål ved handrørsla si heile tida. I byrjinga fokuserer han på skalaer eller akkordar som heilskap. Deretter går han til ein mellomfase, der han kombinerer desse til melodiske fraser. Bevegelsane til handa er eit resultat av heile kroppsbevegelsen som rører seg fram og tilbake, syng og pustar med frasene.

> From an upright posture I look at my hands on the piano keyboard during play with a look that`s hardly a look at all. But standing back, I find that I proceed through and in a terrain nexus, doing singing with my fingers, so to speak, a single voice at the top of the fingers, going for each next note in saying just now and just then, just this soft and just this hard, just here and just there, with definiteness of aim throughout, taking my fingers to places, so to speak, and being guided, so to speak. I sing with my fingers, so to speak, for there`s a new being, my body, and it is this being (here too, so to speak) that sings. (Sudnow, 2001, s. 129–130)

For Sudnow resulterer nærvær av gradvis rikare og meir detaljerte kroppsbevegelsar i «syngjande fingrar» når han improviserer. Men Sudnow skriv ikkje at han er utan eit ego når han når det høgste nivået, men heller at han stolar på kroppen og tillet seg å stola på at kroppsbevegelsen gjev han direktiv i utføringa. På denne måten er egoet ikkje utkopla, men passivt så lenge ein kjenner at improvisasjonen flyt.

Som utøvar sjølv, merkar eg denne vekslinga ofte. Når kroppen min gjer arbeidet og eg kjenner at ting flyt i improvisasjon, er egoet mindre aktivt, men dersom noko uventa skjer, så koplar eg inn det underbevisste og prøver å løysa det uventa i handling. Det same fenomenet dukkar opp når eg står på ski, dersom underlaget endrar seg frå mjukt til hardt, gjer kroppen min tilpassingar utan at eg er klar over det i løpet av eit tiandels-sekund. Men når fakta når bevisstheita mi, reflekterer eg aktivt over kva strategi eg skal velja for å unngå eit fall vidare. Eg opplever då av og til at teknikken ikkje strekk til, sjølv om eg er flink med venstresving krev terrenget at eg må ta ein høgresving for å unngå å hamna i eit uføre. Dette skjer av og til også når eg improviserer – eg er på eit område på gitarhalsen som gjer at eg ikkje kan omsetta det eg høyrer inni meg umiddelbart.

Både skikøyring og jazzimprovisasjon er avhengig av internalisert kunnskap som er tilgjengeleg i sanntid. Den amerikanske jazzpianisten Kenny Werner (1998) kallar internalisert kunnskap på eit høgt nivå «effortless mastery», og på dette nivået beherskar utøvaren musikken

og utføringa så godt at han slepp å tenkja på det. Men korleis opparbeider ein denne evna? Som vi har sett, tenkjer Husserl på sanntid som ei kjede av no-punkt som er komprimert til ei enkel tidseining, og der heilskapen kjem saman i ei eining av umiddelbar intuisjon. Denne evna til å høyra eller førestilla seg eit lengre stykke musikk i eit plutseleg blikk eller syn kan forklarast på to måtar. Musikaren har eidetisk minne eller har ei ekstraordinær evne til å nytta seg av system for å hugsa noko. Den første forklaringa vert kalla eit eidetisk syn; den sistnemnde er knytt til chunking-perspektivet. Eg vil no kort skildra korleis eit eidetisk perspektiv utfyller hovudperspektivet mitt chunking.

Det eidetiske perspektivet på intuisjon

Det «eidetiske» synet er basert på ei romantisk forklaringsramme, der musikken blir realisert i ein augneblink med ekstremt levande tonebilde, ofte i ei ånd av guddommeleg inspirasjon. Det kan sjåast på som eksistensen av spesielt sterke bilde over tid. I den tradisjonelle hermeneutiske «Verstehen-filosofien» med sterk vekt på handling blir intuisjon definert som umiddelbar kognisjon, utan rasjonelle prosessar. I boka *A Composers World*, som baserer seg på ein serie med Harvard-forelesingar gjort rett etter krigen, skriv Hindemith:

> A genuine creator… will ….have the gift of seeing …..illuminated in the mind`s eye as if by flash of lightning – a complete musical form (though its subsequent realization in a performance may take three hours or more; [and] he will have the energy, persistence, and skill to bring this envisioned form into existence, so that even after months of work not one of its details will be lost or fail to fit into his photographic picture. (Sloboda, 1985, s. 120)

Mange komponistar og artistar har levd i nærvær av denne «gåva frå Gud». Eit døme er Beethoven, som først vart kjent som ein ypparleg piano-improvisator og først fleire år seinare vart kjent som komponist i Wien. Denne utsegna er gitt av eit musikarvitne;

> He knew how to make such an impression on every listener that frequently there was not a single dry eye, while many broke into loud sobs; for there was a certain magic in his expression aside from the beauty and originality of his ideas and his genial way of presenting them. When he had concluded an improvisation of this kind, he was capable of breaking out into boisterous laughter. (Nachmanovitch, 1990, s. 7)

Orda «genial» og «magi» er ganske ofte assosierte med dette synet. Kunstnaren har ei gåve som er relatert til «guddommeleg inspirasjon», og denne gåva er berre gjeven til nokre få. I vår eigen folkemusikk er det mange døme på denne inspirasjonen, men diverre ofte knytt til synd. Norges mest berømte Hardangerfelespelar, «Myllarguten», skal etter utsegn ha gjort ein allianse med djevelen. I dei mest inspirerande augneblinkane av improvisasjon er ord som «ekstase» og «trollskap» nytta for å skildra spelet hans (Bjørndal & Alver, 1985, s. 137). Ekstase i spel er tett knytt opp til det som Csikzentmihalyi (1996) kallar «flyt», der improvisatoren opplever tida som noko som kjem frå innsida. I denne sinnstilstanden vert notida intens og fortid og framtid perseptuelt underordna.

Umiddelbar intuisjon og musikalsk nærvær i sanntid kan såleis sjåast på som endra sinnstilstandar (av inspirasjon) som kan resultera i kunstnarlege produkt av uvanleg kvalitet. Dei seinare tiåra har ein stilt spørsmål om kva som er grunnlaget for at slike inspirerte augneblink kan skje. Spesielt er ein opptatt av korleis ein byggjer opp ein kunnskapsbase og kva som kjenneteiknar ein slik kunnskapsbase. Innanfor kognitiv psykologi og ekspertise har ein komme fram til at det som tidlegare har vore sett på som ei «gudgjeven gåve», i mykje større grad er eit resultat av grundig og systematisk arbeid gjort før den faktiske framføringa i form av hierarkiske kunnkapsstrukturar som mogleggjer intuisjon. Eit slikt chunking-perspektiv utelet ikkje eit eidetisk perspektiv, men ser prosessane som komplementære. Det vil seia at for å oppnå umiddelbar intuisjon, synest ei grundig forståing basert på chunking å vera ein god føresetnad.

I denne forståinga har chunking ein djup effekt på korleis vi oppfattar hendingsmønster og grenser i tid. Rolf Inge Godøy (2009) snakkar om

tre ulike tidsskalaer i musikk. Mikronivået, der vi i ein minimal periode opplever funksjonar som tonehøgd, klang, synkronisering, orden, osb. Dette er knytt til perseptuelle prosessar. Eit mesonivå, der rytme, fraser, riff, motiv blir danna. Vanlegvis innan ei tidsramme på 0,5 til 5 sekund, men ofte referert til som 3-sekunds- vindauge. Det tredje nivået vert kalla makronivå, der vi kan finna ein melodi, ein seksjon eller eit heilt verk. Godøy relaterer såleis persepsjon eller handling av einskilde tonar til mikronivå, ei gruppe tonar til mesonivå og heile melodiar som knytt til makronivå. I improvisasjon er fortid, notid og framtid heile tida i forhandling med einannan, men korleis?

Improvisasjon på mikro-, meso- og makronivå

Ei handling inneber ei byrjing – der ein førebur seg på det fysiske sambandet til instrumentet. Godøy (2009) refererer til dette som *prefikset* for handlinga, sett i bevegelsane til ei hand før ein streng blir plukka. Ein kan velja å plukka strengen svakt eller sterkt, som kan definerast som målpunkt. Etter at fingrane har forlete strengen, blir ein ny bane laga, dette er suffikset av handlinga. Produksjonen av tonen har ei oppbygging av spenning i prefikset, ei frigjering av energi på målpunktet og ei falming av energi i suffikset. Ein hugsar tonen, men ikkje banen fram og tilbake. Det perseptuelle sentrum for handlinga er tonen, og dette er òg måten tonen blir gruppert på, altså frå midten av eininga og ikkje frå byrjinga eller slutten, som er den vanlegaste måten å henta fram kunnskap på.

Evna til å swinge vert ofte skapt på eit mikronivå, gjennom å definera ansatsen på tonen i forhold til hovudpulsen. Å legga seg bak slaget eller «beatet» skaper ro, midt på slaget stillstand og framfor slaget meir uro. Når ein siktar mot ein bestemt tone i musikalsk improvisasjon, må ein òg kunna omdirigera impulsar når ein ikkje treffer den «riktige» tonen i sanntid. Ein ny musikalsk veg må dannast umiddelbart; eit tenkjande no-punkt blir eit «improvisert subjektivt no-punkt» med nye moglegheiter. Desse innsiktene kan òg kombinerast med Alfred Pike sine omgrep «intuitiv kognisjon» og «føresyn». Desse omgrepa fangar evna improvisatoren har til umiddelbart å oppdaga og søka etter nye grunnleggande kvalitetar og moglegheiter for ny utvikling i ei musikalsk hending.

> What is first given must be developed. The incipient jazz image has its future horizons, and the improviser successively changes his viewpoint as he strives for these horizons. The immediate perceptual field contains within itself the potential structure of future fields. (Pike, 1974, s. 89)

På denne måten, i musikalsk improvisasjon, er notida alltid i forhandlingar med framtida. Når improvisasjon flyt, blir uvisse og tapte (mål) notar sett på som ein veg for nye moglegheiter på eit frase- eller mesonivå. Knytt til meso- eller frasenivået seier jazzpianisten Kenny Barron: «If you play something you didn't really mean to play, play it again. If you repeat it, it sounds like that's what you meant to play» (Berliner, 1994, s. 212). Dette kan vera noko av ei rettesnor for improvisering, sidan feilretting er veldig krevjande for improvisatoren si prosessering i sanntid, noko som påverkar både tid og planlegging framover.

Eg opplever at den beste improviseringa mi skjer når eg har ein ide som rettleiar meg i spelet, at eg kan sjå for meg ein måltone eller endetone (target tone) som frasene mine skal landa på. I dei beste augneblinka er denne tonen skapt av det som skjer i samspelet med dei andre. Av og til tek eg meg ikkje tid til å la denne tonen komma til meg gjennom aktiv lytting, men forserer prosessen med å sette inn ei frase som eg har i fingrane. Dette er sjeldan vellykka, det kling ofte kunstig. Det er som ein skiløpar som plutseleg bestemmer seg for å gjera krappe svingar utan nokon synleg samanheng med terrenget. Musikalsk opplever eg dette av og til når eg prøver å spela i dobbeltempo utan at det er noko som tilseier det i det musikalske forløpet. Løpa vert litt krampaktige, eg forserer gjerne ansatsen på eit mikroplan for å gjennomføre ei frase som eg ikkje heilt veit slutten på, av di måltonen manglar i det musikalske terrenget.

For ein jazzmusikar er ei makroform ofte songforma, beståande av melodi og akkordar. Ei makroform er i seg sjølv ein struktur som gradvis blir bygd opp ved gruppering, og det er på dei store tidsnivåa av eit stykke (makroforma) skjema og hierarkisk gruppering forsterkar kvarandre mest. I jazzsaksofonisten Lee Konitz si daglege øvingsrutine førebur han seg på å kjenna stoffet så godt at han slepp å førebu seg når det dukkar opp nye melodiar, «... he prepares himself, to not be prepared» (Hamilton & Konitz, 2007, s. 102). Med dette meiner han at alle standardvariantar (rytmisk,

harmonisk, melodisk) som er naturlege å møta i ein standard jazzkontekst, skal vera internalisert i forkant. Det er eit sett med førebuingar som er gjort før den faktiske spelinga, basert på det faktumet at sanntidsbehandling, tenking i sanntid, er alvorleg avgrensa av eit svært avgrensa korttidsminne. Songforma rettleier improvisasjonen i form av materiale for variasjon, til dømes ein definert melodi – den tilbyr ein struktur for førehandsanalyse som reduserer avgjerdsprosessen i sanntid, til dømes å gruppera ulike akkordar til kjente akkordprogresjonar. Songforma avgrensar det som er potensielt nytt i motorkontroll, og kan førebuast og øvast inn på førehand. Den harmoniske og metriske ramma i songforma blir også delt i sanntid med dei andre utøvarane gjennom fellesforståing av stil.

Heile songforma kan sjåast på som ei eining med ei definert byrjing og slutt. Det er kvalitetar i sjølve objektet som får oss til å reagera i sanntid. Det metriske og harmoniske fundamentet framkallar eit kryssmodalt svar, me høyrer, ser og kjenner taktilt det som kan skje. Vi kan fremma våre eigne handlingar ved å produsera simulert tilbakemelding i god tid før ekte tilbakemeldingomgjevnadane. Det visuelle systemet utløyser føreseielege bevegelsar litt inn i framtida basert på oppfatninga av den harmoniske og metriske strukturen, vi simulerer motoriske handlingar og førebur oss på handling. Det er eit dynamisk forhold mellom innhald og uttrykk. Noten kan sjåast som eit kart eller eit manus for handling, med eit referansepunkt utover sin eigen struktur.

Når eg spelar over ei heil songform, opplever eg at graden av internalisert kunnskap er viktig, det vil seia at eg kan sjå for meg både akkordar og melodi, og at eg har lært bevegelsemønster som kan gjerast over songforma. Eg opplever at graden av organisk speling også er avhengig av toneartar, dersom eg må spela ein låt i ein ukjend toneart, nyttar eg meir eksplisitt, analytisk speling. Kunnskapen min om skalatypar og akkordar vert då med ein gong meir viktig. Eg merkar også at eg kombinerer implisitt og eksplisitt kunnskap. På intrikate delar av låten, t.d. gjennom vanskelege akkordpassasjar, koplar eg inn det analytiske for å komma gjennom passasjen, i desse tilfella spelar eg meir «safe» gjennom å legga vekt på akkordtonar m.m. Ei utfordring her er at ein lett gjentek seg på utfordrande passasjar i låten. Det ideelle er sjølvsagt at eg har overskot til å takla heile låten med same overskot, av di eg då har meir ressursar til å lytta til dei andre som eg spelar med.

Ekspertise og malar

Berkowitz (2010) seier at hjernen koplar ut frontallappen i improvisasjon, det vil seia det vert mindre bevisst styring av impulsar frå prefrontal- og parietal-områda i hjernen. Dette er berre første delen av prosessen, etterpå vil relevant kontekst utløysa store malar (templates) med informasjon, der den nevrale aktiveringa er knytt til improvisatoriske val og strategiar. Denne informasjonen vert utløyst av ei funksjonell reorganisering i hjernen som involverer langtidsminnet. Dette er eit stadium som alle ekspertar når, ifølgje Guida mfl.

> … we believe that the sequence going from a decrease of brain activation to a functional reorganization involving LTM areas is the road to expertise that all individuals take when increasing their knowledge towards excellence in a domain. Even if inter-individual differences exist, the sequence is general. (Guida et al., 2012, s. 239)

Langtidsminnet vert hjå ekspertar nytta med same effektivitet som korttidsminne hjå amatørar, av di konteksten løyser ut kunnskapen. Ericsson (1995) kalla malar for *langtids-arbeidsminne*. Ein mal kan sjåast på som ei veldig stor informasjonseining (chunk) som også har tidskvalitetar, det vil seia i eininga ligg områdespesifikk (skjema) kunnskap om når den kan nyttast i (ekspertise) konteksten. Ein mal har såleis også skjemakvalitetar som typisk vert utløyste av kontekst, – i dette tilfelle ekspertisekunnskap innafor eit avgrensa område. Som me ser, har improvisasjon mange fellestrekk med ekspertise, men Steve Torrance og Frank Schumann påpeikar ein nyanse som er verdt å få med seg, og som er understreka i det som er skrive tidlegare i denne artikkelen:

> One might perhaps say that expertise is more an endeavour of sense-*exploitation* or sense-*remaking*, while improvisation is, rather, an activity of in-the-moment sense-*making*, or sense-*exploration*. This is, obviously, not to suggest, simplistically, that improvisation is essentially free, and that expert recitative performance is essentially constrained. Each occupy different regions on a constraint-freedom continuum that may be seen as underlying spontaneous thought and action. (Torrance & Schumann, 2019, s. 251)

Eg opplever ofte improvisasjon som ein musikalsk dialog i sanntid. Eg må forhalda meg til ein indre puls og samstundes la denne pulsen bli koordinert med ein kollektiv puls i bandet. Når min indre puls er for intens, opplever eg at uttrykket kan verte for sterkt i forhold til det som skjer kollektivt. Med meir erfaring har eg opplevd at gjennom å vente litt kjem idéane til meg i staden for at eg pressar dei fram. På eit mikronivå må eg forhandla med meg sjølv for å halde tilbake noko som kanskje vert meir organisk når det får utvikla seg i lyttande samspel. Gode samtalepartnarar og musikarar opplever eg fangar opp det uventa, dei set pris på verbale og musikalske krumspring. Gjennom å vera opne for nye innspel vert ikkje det uvanlege ein trussel, men ei opning til noko nytt og spennande. I eige spel opplever eg samspelet spesielt intenst når eg sjølv greier å kople meg på slike uventa musikalske augneblinkar gjennom konsentrert lytting.

Aspekt som handlar om å lytta i musikalsk samspel, gjeld også i verbal dialog, når eg verkeleg prøver å forstå kva andre seier og er mindre opptatt av kva eg sjølv skal seia, vert eg ein betre samtalepartnar. Eg opplever også at dialogen eg har med mitt eige instrument, har vorte sterkare med åra. Nokre idéar høyrer eg for mitt indre, medan andre idéar er i fingrane og dirigerer meg. Eg spelar gitar, men gitaren spelar òg meg. Improvisasjon er då ein dialog mellom gitaren og meg. Eg handlar mot eit objekt, men objektet reagerer òg mot meg, improvisasjon er middelet for å skapa meining i denne utvekslinga .

Relatert til dette emnet snakkar Merleau-Ponty (1962) om bevegelsen som basisgrunnlag for meining. Det er faktisk ikkje mogleg å byggja rørsle ut frå statiske oppfatningar. Rørsle er ikkje noko utan ein kropp i bevegelse som skildrar og gjev den eininga heilskap. Jeff Pressing (1988) skildrar dette som *prosessar*, det me improviserer med, – og *form*, som det me improviserer over. Ein viktig føresetnad for godt samspel er at både prosessar og form vert knytte tett saman i dynamisk samspel.

Nærvær og samspel

I den augneblinken ein improvisator engasjerer seg i samspel, blir han forvandla til ein utøvar. Uansett kva status han har utanfor spelesituasjonen, må han innretta seg etter visse reglar i sjølve spelesituasjonen.

Sjølve grunnen til at han er engasjert i denne situasjonen, er sannsynlegvis evnene hans til å gje eit meiningsfullt bidrag til samspelet. Ei jazzgruppe speglar eit større samfunn som må overhalda visse reglar for å eksistera. Kvar spelar har ei bestemt rolle, og for å la musikken flyta, må reglane følgjast.

Eit møte representerer ei utfordring fordi medmusikarane eller publikum kan reagera på spelet på ein måte som ikkje er føresett. Ein får ei «kjensle» for situasjonar som ein er engasjert i ofte. I ein hermeneutisk tradisjon snakkar Hans Georg Gadamer (1975) om ein trevegsrelasjon. Ein person kjem til ei forståing med ein annan om noko dei begge forstår. Ein lèt opplevinga snakka, og ved å forhalda seg til andre vil ein oppnå forståing. Som jazzutøvar i eit ensemble må ein forhalda seg til gruppa for å vera ein del av noko som er større enn seg sjølv. Heile situasjonen er integrert i delen min og kan ikkje skiljast frå så lenge ein spelar saman. Det er ein hermeneutisk sirkel der ein òg må sjå etter ei underliggande meining mellom ein standard måte å laga musikk på og dei framtredande variasjonane av denne musikken som oppstår i kvar spesielle noverande situasjon.

Når eg improviserer, opplever eg av og til at alt arbeidet mitt med å byggja opp ein multidimensjonal representasjon av stykket jobbar imot meg. Eg er så bevisst på formdeler, repetisjonar og moglege variasjonar at dei av og til vert utløyst utan at eg eigentleg er klar over det. Spesielt er dette merkbart i kadensar der det melodiske, rytmiske og harmoniske kulminerer i fraseavsluttingar. For å verte inspirert i eige spel må eg oftare enn før stoppa opp og gjera noko anna enn det som ligg i hendene. Det paradoksale er at eg må bryta med mykje av det eg har øvd på for å skapa meining og verta inspirert i sanntid. Dess meir overskot eg har i situasjonen, dess viktigare vert medspelarane mine, eg orienterer meg mot dei for å verte inspirert. På den måten er idéskapinga like mykje ein kollektiv prosess som ein individuell prosess.

Situasjonen er innebygd med uvisse på ein måte som er veldig godt skildra av den svenske sosiologen Johan Asplund: «Jeg vet ikke hva jeg har sagt før du har svart, og du vet ikke hva du har sagt før jeg har svart. Du viser meg hva jeg har sagt, og jeg viser deg hva du har sagt» (Molander, 2008, s. 12). Sitatet viser at improvisasjon ofte avheng av andre, ein

kan ikkje forstå eigne handlingar heilt før ein annan viser dei ved å svara på dei same handlingane, eller for å omskriva Gadamer: Å vera ein del av noko større gjev framvekst av noko anna.

Avrunding

Perspektivet mitt med å knyte eigenrefleksjon til konkrete tidsnivå i sanntid er så langt eg kan sjå ikkje nytta av andre forfattarar. Gjennom å nytta eigne refleksjonar i denne teksten har eg vorte endå meir bevisst på kva eg faktisk gjer når eg improviserer. Forholdet mellom det subjektive og det kollektive har vorte meir avklara, og «innpakkinga» og «utpakkinga» av informasjon knytt til chunking har vore særdeles nyttig for å forstå musikalsk nærvær i improvisasjon.

I improvisasjon blir det individuelle behovet for uttrykk konfrontert med eit kollektivt behov for visse rammer. Kvar enkelt person tek med seg noko frå fortida inn i notida og må justera denne fortida med notida for å lykkast i improvisasjonsnærværet. Individuelle idéar blir stadig konfronterte med det som skjer musikalsk frå resten av bandet. Nokre gonger er det naturleg å følgja eigne idéar og til andre tider å halda igjen og gjera noko anna, eller justera idéen i samsvar med det som skjer nett no. Det er ei blanding av individuelle og kollektive behov i musikalsk nærvær. Det er ei forhandling mellom kroppar og sinn, mellom å gje og ta.

Byrjinga på idéen er ofte prega av eit val; kva tonar passar best akkurat no, kva blir effekten og resultatet av dette valet? Basert på intuisjon og erfaring i situasjonen forhandlar ein med seg sjølv og tek musikalske val. Evna til å blanda eigne idéar med den generelle lyden formar notida og gjev eit utgangspunkt for dei neste ideane som kjem. Det er ei musikalsk forhandling som startar med intuisjon og som vert vidareført gjennom samspel.

Ved å delta i improvisasjon vert ein meir var for perseptuelle signal, ein veit kva som er essensielt i det perseptuelle miljøet. Perseptuell gruppering tillèt at meir informasjon blir behandla i ein enkelt del, eller eit enkelt no-punkt. Chunking er ein effektiv måte å utvida langtidsminnet

på. Eit stort musikalsk lager er avgjerande for musikalsk fleksibilitet i sanntid, fordi denne informasjon i langtidsminnet er som eit reservoar for idéar som kjem i musikalsk nærvær. Idéar bør hentast frå langtidsminnet umiddelbart ved inspirerande innspel frå miljøet, til dømes frå dei ein spelar med.

Ekspertar får utløp for ekspertise gjennom å kategorisera informasjonen i større og meir nyanserte kategoriar. Som ein ekspert i kokkekunst som umiddelbart kan erstatta sitron med lime av di han veit at dei tilhøyrer sitrusfamilien og er i same kategori. Ein ekspert har ikkje nødvendigvis fleire informasjonseiningar (chunks) tilgjengelege enn ein novise, men kvar enkelt chunk inneheld vanlegvis meir informasjon, spesielt innanfor ekspertiseområdet. Gjennom hierarkisk gruppering kan også eksperten umiddelbart nytta den delen av informasjonseininga som er relevant i konteksten. I kokkeeksempelet kan dette t.d. bety at sitron kan erstatta lime, men at dette vert gjort på ulike måtar i ein hovudrett og ein dessert, og at alt avheng av ein multisensorisk balanse (komposisjon av smak, fargar, lukter) i heile menyen.

I improvisasjon må handlingskomponenten vera automatisk; dette betyr at øyra og handa må vera ei eining. Handa bør omsetta musikalske idéar utan forseinking og realisera dei musikalske ideane som ei forlenging av kroppen. Kroppen skal vera hovudfokus i improvisasjonsåtferd. Kroppen må utføra improvisasjonshandlingane igjen og igjen for å vera innstilt på nye og utfordrande improvisasjonsaugneblikk. Den genererande prosessen med å laga musikk saman med andre er avgjerande fordi ideane er forhandla og danna av eit kollektivt medvit.

Musikalsk form og kontekst som blir delt i det musikalske nærværet, blir ei ramme for dei kommande improvisasjonane, eit déjà vu. Den musikalske ramma kan brukast om og om igjen, som i ei forteljing, men vil kontinuerleg bli fornya av nye spelarar og nye innstillingar. Utforskinga vil ikkje opphøyra så lenge ein fortset å improvisera, og for å omskriva T.S. Eliot (1963): «… og til slutt vil alle improvisasjonane våre vera å komma der vi starta … og oppleva staden som for første gong».

Litteratur

Atkinson, M. (2020). Types, styles, and spaces of possibility: Phenomenology and musical improvisation. *Gestalt Theory, 42*(3), 253–270. https://doi:10.2478/gth-2020-0022

Bailey, D. (1982). *Musical improvisation: its nature and practice in music.* Prentice-Hall.

Baumeister, R. F. & Showers, C. J. (2006). A Review of paradoxical performance effects: Choking under pressure in sports and mental tests. *European Journal of Social Psychology, 16*(4), 381–383. https://doi.org/10.1002/ejsp.2420160405

Berkowitz, A. (2010). *The improvising mind: Cognition and creativity in the musical moment*. Oxford University Press.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation.* University of Chicago Press.

Bjørndal, A. & Alver, B. (1985) *Og fela ho let* -. Universitetsforlaget.

Cowan, N. (2001). The magical number 4 in short-term memory: A reconsideration of mental storage capacity. *Behavioral and brain sciences*, *24*(1), 87–114. http://dx.doi.org/10.1017/S0140525X01003922

Csikszentmihalyi, M. & Rich, G. J. (1996). Musical improvisation: A systems approach. I K. Sawyer (Red.), *Creativity in Performance*. Ablex Publishing.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). *The SAGE handbook of qualitative research* (3. utg.). Sage Publications.

Eliot, T. S. (1963). Little Gidding. Nr. 4 of Four Quartets. *Collected poems 1909-1962.* Faber & Faber.

Ericsson, K. A. & Kintsch, W. (1995). Long-term working memory. *Psychological Review, 102*(2), 211–245. https://doi.org/10.1037/0033-295X.102.2.211

Gadamer, H.-G. (1975). *Truth and method* (2. utg.). Sheed & Ward.

Godøy, R. I. (2009). Thinking Now-Points in Music related Movement, I R. Bader, C. Neuhaus & U. Morgenstern (Red.), *Concepts, experiments, and fieldwork: Studies in systematic musicology and ethnomusicology* (s. 241–258). Peter Lang.

Groot, A. D. (2008). *Thought and choice in chess* (2. utg.). Mouton.

Guida, A., Gobet, F., Tardieu, H. & Nicolas, S. (2012). How chunks, long term memory and templates offer a cognitive explanation for neuroimaging data on expertise acquisition: a two-stage framework. *Brain and Cognition*, *79 (2012)*, 221–244. https://doi.org/10.1016/j.bandc.2012.01.010

Hamilton, A. & Konitz, L. (2007) *Lee Konitz: Conversations on the improviser's Art*. University of Michigan Press.

Husserl, E. (1991). *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893–1917)*. (Brough, J. B., Red. & Overs.). Kluwer Academic.

Iyer, V. (2002). Embodied mind, situated cognition, and expressive microtiming in African-American music. *Music Perception, 19*(3), 387–414. https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.387

Jeannerod, M. (2006). *Motor cognition: What actions tell the self.* Oxford University Press.

Kühl, O. (2007). A semiotic approach to jazz improvisation. *The Journal of Music and Meaning, 4*(4). http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Routledge.

Miller, G. A. (1956). The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review, 63*(2), 81–97. https://doi.org/10.1037/h0043158

Molander, B. (2008). "Have I kept inquiry moving?" On the epistemology of reflection. *Phenomenology & Practice, 2* (1), 4–23. https://doi.org/10.29173/pandpr19811

Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: Improvisation in life and art*. Penguin.

Pike, A. (1974). A phenomenology of jazz. *Journal of Jazz Studies, 2*(1), 88–94.

Pressing, J. (1988). Improvisation, methods and models. I J. R. Sloboda (Red.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (s. 129–178). Oxford University Press.

Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Clarendon Press.

Solstad, S. H. (1991). *Jazz improvisation as information processing.* Hovudfagsavhandling, NTNU.

Solstad, S. H. (2015). *Strategies in jazz guitar improvisation.* Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Solstad, S. H. (2020) *Expertise in jazz guitar improvisation: A cognitive approach.* Routledge.

Sudnow, D. (2001). *Ways of the hand: A rewritten account.* MIT Press.

Torrance, S. & Schumann, F. (2019). The spur of the moment: What jazz improvisation tells cognitive science. *AI and Society 34*(2), 251–268. https://doi.org/10.1007/s00146-018-0838-4

Werner, K. (1998). *Effortless mastery: Liberating the master musician within.* Jamey Aebersold Jazz.

KAPITTEL 13

Stemmens «korn» som utgangspunkt for en relasjon mellom musikk og språk

Vibeke Andrea Tellmann

Abstract: Where music sounds, words are silenced, and where words sound, music is silenced. Since the romantic era the relationship between music and language has been characterized by a deep division. In this article I argue for the relationship between music and language based on what I call the sensory materiality of sound, which music and language have in common. Roland Barthes' understanding of some voices having a specific «grain» which he explores in the essay named «The Grain of the Voice» (1977), demonstrates what I mean by such a term. The «grain» of the voice as a common source for the distribution of language and music, makes it possible for language to be part of music without making music mean specific things. And on the other hand, language, even a theoretical and non-poetic language, can be heard and experienced as musical, as a special kind of musicality in theory.

Keywords: musikk, språk, Roland Barthes, stemme, *grain*

Roland Barthes essay «The Grain of the Voice» (1977, s. 179–189) åpner med spørsmålet «How, then, does language manage when it has to interpret music?» Han svarer umiddelbart: «Alas, it seems, very badly» (Barthes, 1977, s. 179). Jeg kjenner meg igjen i svaret Barthes gir; det er vanskelig å snakke om musikk. På mange måter er det befriende å la musikk få være, i fred for ettertankens og omtalens omskrivninger. Samtidig kan det være frustrerende å kjenne på en følelse av språkløshet eller språkmangel

Sitering av denne artikkelen: Tellmann, V.A. (2022). Stemmens «korn» som utgangspunkt for en relasjon mellom musikk og språk. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 238–251). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

i møte med musikk. Hvorfor bringer den klingende musikken oss ofte til språklig taushet?

En grunn er historisk. At vi mangler ord for musikk, er en erfaring med en bestemt virkningshistorie som strekker seg tilbake til den såkalte romantiske epoken i kunstteori og estetikk. Da ble kunstverkene og kunsterfaringene tilkjent autonom status som selvstendige og selvtilstrekkelige størrelser. Det vil blant annet si at musikk ble betraktet som uavhengig av språk, som meningsfull i seg selv og ut fra seg selv. Forenklet sagt er det mulig å skille mellom relasjonene mellom musikk og språk før og etter det som kan kalles et «romantisk vendepunkt», som kan lokaliseres til overgangen mellom 1700-tallet og 1800-tallet, der språk går fra å betraktes som en naturlig og indre del av musikalske verk til å betraktes som et *utenommusikalskt* aspekt. Det forårsaker to ulike spørsmål knyttet til relasjonen mellom musikk og språk. For det første om musikk er et språk, og for det andre om og hvordan vi kan snakke om musikk. Begge problemstillingene dreier seg om hvorvidt vi kan sammenlikne musikk og språk ut fra en forventning om at de skal kunne bety det samme, det vil si ut fra en forventning om en felles semantikk. Mens en slik forventning ennå kunne innfris i en før-romantisk estetikk, som den vi finner i barokken, innebærer romantikken en splittelse: Musikk og språk fremstår som radikalt forskjellige uttrykksformer.

En annen grunn, og det er den jeg i første rekke vil ta for meg her, er fenomenologisk. Både musikk og språk er, slik jeg forstår det, lyduttrykk som strukturelt sett er knyttet til en perseptuell dimensjon, til lytting i en eller annen forstand. Kan det være at fenomenologiske aspekter ved både lydens og lyttingens utfoldelsesmodus, som kjennetegnes ved bevegelighet, endring og en «gjennomsiktig», «ikke-fysisk» materialitet, vanskelig lar seg begrepsliggjøre? Og kan det være av samme grunn at lyddimensjonen ofte overses og overhøres som et fellestrekk ved musikk og språk?

Jeg vil derfor undersøke relasjonen mellom musikk og språk med utgangspunkt i det jeg kaller en felles *audio-akustisk* medialitet som kan tilskrives en særegen *sensorisk materialitet*. Uttrykket «audio-akustisk» viser til en relasjon mellom et akustisk aspekt, som en stemme, og et auditivt aspekt, som fanges opp av et lyttende øre. Ved å endre innfallsvinkelen til relasjonene mellom musikk og språk fra et felles meningsbegrep til

et felles medialt aspekt forsøker jeg både å etablere et nytt teoretisk *begrep*, musikkens og språkets audio-akustiske materialitet, og et nytt teoretisk *grep*, å lytte til musikk og språk ut fra en felles medialitet fremfor en felles semantikk. En slik innfallsvinkel åpner for et felles ansatspunkt for relasjonen mellom musikk og språk i lydens sensoriske materialitet, fremfor at de to uttrykksformene defineres gjennom et motsetningsforhold der de gjensidig bringer hverandre til taushet.[1]

Barthes′ argumentasjon i essayet «The Grain of the Voice» kan utdype hva det betyr. Barthes foreslår å omlokalisere møtepunktet mellom musikk og språk fra tekster om musikk til stemmens tekstualitet. Møtet mellom musikk og språk utspiller seg i stemmelydens kvalitative dimensjon, i stemmens «grain», fremfor i diskursen om musikk, i for eksempel musikkritikken. Stemmens «grain» kan høres som stemmens «kornethet», dens granulering eller ruhet (Bø-Rygg, 2006, s. 24; Stene-Johansen, 1994, s. 157). Når Barthes oppfordrer til å lytte etter stemmens «grain», kan stemmelydens materielle og tekstuelle dimensjon høres som et alternativt utgangspunkt og møtepunkt for en relasjon mellom musikk og språk. Barthes identifiserer stemmen som å være en kilde til både musikk og språk. Det vil si at han på mange måter identifiserer et felles *opprinnelsessted* for musikk og språk som betydningsproduserende uttrykk.

Barthes peker på en språkmangel i diskursive praksiser knyttet til musikk, som for eksempel musikkritikk, når han utdyper hvorfor språk klarer seg dårlig i møte med musikk. Adjektivet, som han anser som den fattigste lingvistiske kategorien, dominerer i beskrivelser av musikk. Adjektivet er et såkalt «epitet», en karakteriserende tilføyelse eller tillegg til substantivet (Barthes, 1977, s. 179). Musikk overlates derfor til en språklig størrelse som i grammatikalske termer opptrer som perifer i forhold til kjernebetydningen i en setning representert ved substantivet. Slik sett kan man si at språklige beskrivelser i liten grad makter å treffe den klingende musikken selv som en bestemt betydningsproduserende praksis så lenge relasjonen mellom de to størrelsene utspiller seg i diskurser om musikk, i verbalspråklige *omtaler*. I stedet for å gå til kamp mot adjektivene i beskrivelsene av musikk foreslår Barthes å skifte fokus fra

1 Disse begrepene utviklet jeg i ph.d.-avhandlingen min, *Musikalitet i teorien* (Tellmann, 2017). Den foreliggende teksten er en bearbeidet versjon av et avsnitt i avhandlingen.

diskursen om musikk til hvordan vi hører eller oppfatter musikk. Det innebærer at møtet mellom språk og musikk utspiller seg i selve det musikalske uttrykket som et materielt sett klingende objekt.

> […]; rather than trying to change directly the language on music, it would be better to change the musical object itself, as it presents itself to discourse, better to alter its level of perception or intellection, to displace the fringe of contact between music and language. (Barthes, 1977, s. 180–181)

Oppfordringen om å endre innstilling til det musikalske objektet kan forstås som en oppfordring om å endre fortolkningspraksis som utøver og som tilhører, på både et perseptuelt og et intellektuelt plan. I Barthes' estetiske tenkning overlapper på mange måter utøver- og tilhørerposisjonene hverandre. Tilhørerens fortolkning kan sies å innebære en utøvelse, og motsatt kan utøveren også være en tilhører. Bø-Rygg (2006, s. 22) slår fast at resepsjonsestetikk og produksjonsestetikk ikke kan skilles fra hverandre hos Barthes. Å lytte er også å utøve.

Når det gjelder tilhørerposisjonen, innebærer endringen til det musikalske objektet en endring i forhold til hva vi lytter etter i musikk, og hvordan vi forstår det vi lytter etter. Det vil si at vi går fra å lytte etter *hva* musikk beskriver eller betyr, som så kan omsettes i en adjektivtung diskurs, til å lytte etter *hvordan* musikken lyder. Overgangen fra å lytte etter *hva* til å lytte etter *hvordan* samsvarer i stor grad med det Barthes i artikkelen «Lytt» (2003) beskriver som en overgang fra en «oppmerksom» lytting og en «dechiffrerende» lytting til en «moderne» lytteform. Den moderne lytteformen dreier seg nettopp ikke om «[…] det som sies eller avgis, men om hvem som taler og hvem som avgir» (Barthes, 2003, s. 47). Den moderne lytteformen skiller seg fra de to foregående formene, som Barthes oppfatter som tradisjonelle, ved at lytteaktiviteten ikke retter seg inn mot lydtegnenes betydninger alene, men mot det elementet som genererer betydningene. «Hva denne formen for lytting bemektiger seg for så å transformere og gjeninnføre i et uendelig spill med overføringer, er allmenn 'betydningsproduksjon' […]» (Barthes, 2003, s. 47).[2] Den

2 Barthes (2003, s. 53) setter denne lytteformen i forbindelse med psykoanalysens metoder. Han anvender også nettopp musikk, av John Cage, som et eksempel på hvordan denne formen for lytting utfolder seg.

moderne lytteformen kan derfor sies å angå et spørsmål om språkets opprinnelse, i betydningen av å rette oppmerksomheten mot den språklige betydningsproduksjonens forutsetninger eller *genese*.

Endringen i lytteinnstilling til det musikalske objektet som Barthes argumenterer for i «The Grain of the Voice», faller derfor på mange måter sammen med overgangen fra det som i «Lytt» kalles de tradisjonelle lytteformene, som på ulike måter er intensjonelle lytteformer, til en lytting etter det som betinger det intensjonelle nivået. I strukturalismens vokabular kan endringen sies å svare til en overgang fra *signifikatet* til *signifikanten*, fra «innhold» til «uttrykk», når det gjelder tilnærminger til musikk. I «The Grain of the Voice» eksemplifiserer Barthes musikk som en generell størrelse med vokalmusikk, og han lokaliserer møtepunktet for språk og musikk i nettopp sangstemmens «grain».

Den franskspråklige *melodie*sangeren Charles Panzéras (1896–1976) stemme eksemplifiserer hva Barthes mener med at en stemme har «korn».[3] Han kontrasterer Panzéras stemmeuttrykk med en av den tyskspråklige *lied*tradisjonens store utøvere, Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012). Barthes mener Fischer-Dieskau mangler det tekstuelle elementet i stemmen, stemmens «korn». De to utøverne Panzéra og Fischer-Dieskau eksemplifiserer to ulike vokalpraksiser eller utøvertradisjoner som Barthes, med begreper lånt fra Julia Kristevas distinksjon mellom «genotext» og «phenotext» i «Revolution in Poetic Language» (1986, s. 120), betegner henholdsvis *geno*sang og *feno*sang.[4] Det Barthes kaller «genosang» og «fenosang», understreker også forskjellene mellom to ulike musikalske ideal knyttet til særlig *tolkerens*, utøverens posisjon, men med betydning også for *fortolkerens*, tilhørerens posisjon. Fenosang markerer et ideal om å uttrykke og å lytte etter musikkens signifikat, det vil si det musikalske verkets betydningsinnhold. Genosang derimot markerer et ideal om musikk der både utøveren og tilhøreren fokuserer på det som tilsvarende kan kalles musikkens signifikans, det vil her si kvalitative

3 Barthes hadde et personlig forhold til Panzéra, som han studerte sang hos i en årrekke (Bø-Rygg, 2006, s. 20).

4 Barthes (1977, s. 181) kaller distinksjonene mellom «genotekst» og «fenotekst» for en teoretisk opposisjon, som markerer en paradigmatisk opposisjon knyttet til motsetningene mellom Panzéra og Fischer-Dieskau.

dimensjoner ved selve det musikalske uttrykket. De to idealene dreier seg derfor i stor grad om hvor, og på hvilken måte, betydningsproduksjon skjer i musikk. Dermed kan de to idealene også få frem hvor og på hvilken måte musikk som en betydningsproduserende praksis støter på det diskursive språket, verbalspråket.

Barthes summerer opp de karakteristiske trekkene ved fenosangen slik:

> The pheno-song […] covers all the phenomena, all of the features which belong to the structure of the language being sung, the rules of the genre, the coded form of the melisma, the composers idiolect, the style of the interpretation: in short, everything in the performance which is in the service of communication, representation, expression, everything which it is customary to talk about, which forms the tissue of cultural values […] which takes its bearing directly on the ideological alibis of the period ('subjectivity', 'expressivity', 'dramaticism', 'personality' of the artist). (Barthes, 1977, s. 182)

Fenosangen kan derfor sies å ta sikte på å formidle og forsterke sangtekstens og komposisjonens intensjoner, jf. de klassiske lyttemåtenes rettethet mot tegnenes betydninger. Fenosangen kommuniserer på mange måter et underliggende budskap eller en meningsstruktur, gjennom institusjonaliserte koder for musikalsk betydning, som for eksempel de som forbindes med den tyske *lied*-tradisjonen. Fischer-Dieskaus eksemplariske uttrykksfullhet og ekspressivitet i tolkningene av det som kalles den romantiske «lieden», blir for Barthes representativ for fenosangen (1977, s. 183). Den romantiske lieden regnes som Fischer-Dieskaus varemerke og det som har gitt ham den berømmelse og beundring han er blitt til del. Dermed hører Barthes ham også som representant for den romantiske eller idealistiske tradisjonen, som Barthes gjør til sin argumentative motpart og motstander i de fleste essayene om musikk, for eksempel i «RASCH» (1994, s. 106–116) og «Musica Practica» (1994, s. 55–58).

Barthes argumenterer for at fenosangens lydbilde er underlagt et ideal om å understøtte det som kan forstås som liedens innhold eller betydning knyttet til narrativet i sangteksten, det vil si liedens «signifikat». Barthes hører Fischer-Dieschaus bruk av fraseringer og av sangtekstens diksjon som virkemidler for å understreke og fremheve tekstens betydning, fremfor at det er lyden av språket, forstått som lyden av sangteksten, som

legger føringene for tolkningen av lieden. For å fremheve det som kan kalles et intensjonelt aspekt ved en fortolkning som styres av fortellingen i teksten, kontrollerer utøveren fraseringene i melodien ved hjelp av pusten, lungenes kontraksjonsbevegelser. «The breath is the *pneuma*, the soul swelling and breaking […]» (Barthes, 1977, s. 183). Pusten knytter ifølge Barthes kroppen til det sjelelige. Gjennom pustens sentrale betydning for sangens dynamikk og uttrykk blir også fenosangen forbundet med sjelen og oppfattet som sjelens uttrykk. Det fører med seg et sangideal som i stor grad dreier seg om å undertrykke kroppens tilstedeværelse i lyden, med tanke på å gjøre stemmen mest mulig kompatibel med et oversanselig nivå. Det klangidealet som følger med fenosangen, er derfor et ideal om en stemmekvalitet som i minst mulig grad preges av friksjonen med den kroppen som produserer den. Det er en stemme som ikke er granulert og knudrete, men tvert imot en stemme som er glatt, smidig og «luftig». Det innebærer at stemmen gjøres gjennomsiktig i forhold til den syngende kroppen, til tross for at kroppen er selve forutsetningen for sangen.

Adjektivenes grep på den musikalske diskursen kan i første rekke sies å skyldes fenosangens doktrine, en fortolkningspraksis som styres av et ideal om å kommunisere, representere eller uttrykke sangtekstens innhold og sangerens eller komponistens intensjoner eller emosjoner. Barthes' ærend er å reise et spørsmål om sangens, musikkens, betydning som «signifikans» fremfor et spørsmål om hva sangen betegner, dens «signifikat». Det signifikante ved det musikalske objektet er ifølge Barthes (1977) nettopp stemmens «grain»: «[…] I shall straightforward give a name to this signifier […]: the *grain*, the grain of the voice when the latter is in a dual posture, a dual production – of language and of music» (s. 180–181).

«Grain» er et uttrykk som i en vokalmusikalsk kontekst er utenfor et etablert betydningsregister, men som nettopp av den grunn kan bidra til å sette i spill betydninger som kanskje også kan virke tilbake på og endre hvordan vi lytter til musikk. Stemmens «korn» spiller på betydninger knyttet til en tekstur eller stofflighet preget av ruhet, og som derfor har en form for friksjon i seg. Bø-Rygg (2006) vektlegger det aspektet når han omtaler Barthes' beskrivelse av Panzéras stemme slik: «Diksjonen til det sungne språk er kornet, sandete – stemmens fibre, granuleringen, ujevnheten» (s. 24). Når «grain» forstås som en friksjon i stemmen, kan det blant

annet tilskrives hvordan stemmen brytes mot den syngende kroppen, mot de stemmeproduserende organene, slik at det skapes en form for stemmelydens kroppsfriksjon. For Barthes er Panzéras stemme eksemplarisk for *geno*sang, den har ifølge Barthes «grain». Det som utmerker Panzéras sang slik Barthes hører ham, er et nærmest overdrevent spill med det franske språkets lyder. Det er diksjonen, uttalen, som styrer den melodiske linjens utforming og som skaper sangens betydning, men der diksjonen ikke representerer et stilistisk trekk ved språket som kan overføres til vokallinjen. Diksjonen markerer i denne sammenhengen nettopp de enkelte språkenes karakteristiske lydlighet, i Panzéras tilfelle den franske språklyden. I hans sang hører Barthes (1977) lyden av tungen, tennene og strupen fremfor lyden av pusten som fraseringsverktøy (s. 183). Barthes mener det å høre stemmeorganenes arbeid med lyduttrykket, med lyden av det sungne språket, knytter sangen og språket til kroppen som opprinnelsessted. Det står i motsetning til fenosangens ideal der den lydproduserende kroppens tilstedeværelse dekkes over gjennom å kontrolleres av pusten. Barthes summerer opp hovedtrekkene som kjennetegner genosang slik:

> The *geno-song* is the volume of the singing and speaking voice, the space where signification germinate 'from within language and its very materiality' […] It is that apex (or that depth) of production where melody really works at the language – not at what it says, but the voluptuousness of its sound-signifiers, of its letters – where melody explores how the language works and identifies with that work. (Barthes, 1977, s. 182)

Det er på mange måter i form av å gjøre kroppen hørbar som en forutsetning for språk og musikk at de to størrelsene møtes i stemmen slik Barthes legger det frem. Stemmens «korn», stemmens kroppslige materialitet, kan derfor sies å markere en felles kilde til musikk og språk. Det er en *betydning*, forstått som det signifikante i språk og musikk, som springer ut av en friksjon mellom de to størrelsene i stemmen, mellom den enkelte stemmens klangvalør og klanglige tekstur og det enkelte språkets fonetiske særtrekk, dets diksjon. Enheten mellom språk og musikk i stemmen, innebærer derfor i Barthes' utlegning ikke en harmonisk enhet eller en absolutt identitet. Stemmen utgjør snarere et spenningsfylt og labilt felt som lar oss høre språkets og musikkens grunnlag i den konkrete

fysiske kroppen, og det er dette som muliggjør betydningsproduksjonen innenfor begge områdene.

Ikke alle er enige i hvordan Barthes hører Fischer-Dieskau og Panzéra. Jonathan Dunsby hevder for eksempel i «Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice» (2009) at uttrykkene genosang og fenosang har utviklet seg til å bli mytologiserte «slagord». Selv om Barthes´ egne eksempler er hentet fra den klassiske sjangeren, har den kornete stemmen preget av friksjon og den syngende kroppens tilstedeværelse i lyden vist seg å treffe særlig godt den ikke-klassiske sangstemmen som jazzstemmen og også popstemmens utforsking av et alternativt klangideal til det som av Barthes beskrives som fenostemmen. Men med denne utvidelsen av begrepenes virksomhetsfelt hevder Dunsby at selve erfaringen med de to sangernes stemmeuttrykk som ga begrepene fenosang og genosang liv, er en «glemt» dimensjon. Han forsøker derfor å «etterprøve» Barthes' tolkninger ved å lytte til de to eksemplariske sangerne for å hente begrepene tilbake til Barthes' opprinnelige betydning.

En slik strategi kan ha sin berettigelse og kanskje fungere som en påminnelse om begrepenes betydningsrom. Barthes overdrev nok også på mange måter karakteriseringene av de to sangerne for å få frem sitt teoretiske poeng om motsetningene mellom fenosang og genosang, slik at det for nye lyttere ikke nødvendigvis er så lett å gjenkjenne de trekkene Barthes fremhever. Samtidig er Fischer-Dieskaus og Panzéras stemmer nettopp idiosynkratiske eksempler på stemmer med en særlig betydning for Barthes. Panzéra var som nevnt Barthes egen sanglærer og en stemme Barthes kjente og hadde forutsetninger for å gjenkjenne som «kornet» på en annen måte enn vi som lyttere av Panzéra i dag. Og slik mener jeg begrepene fortsatt har relevans fordi de skaper gjenkjennelse i våre egne lytteeksempler på tvers av sjangre og også på tvers av sang- og instrumentaluttrykk.

Barthes' valg av eksempler på stemmer med «korn» er idiosynkratiske. Like idiosynkratisk mener jeg å høre «kornet» i tonen til den russiske bratsjisten Yuri Bashmet når han fortolker Robert Schumanns «Märchenbilder» (Op. 113, 1851) for bratsj og piano (1990). Schumanns «Märchenbilder» er dessuten musikk som jeg har i kroppen, jeg har hørt på det i mange år, og jeg har forsøkt å spille det selv. Bratsj er i mine ører

et instrument med en ekstraordinær klang fordi man må lytte godt før dens distinkte karakter gjør seg gjeldende, og dermed forskjellen mellom fiolinens briljante og insisterende klang og celloens runde, dype og voluminøse klang. Schumann tilhører den høyromantiske tradisjonen som Barthes delvis kritiserer, men også omfavner, blant annet i essayet «RASCH» (1994), der han snakker om amatørmusikerens forhold til musikk som nettopp går gjennom det manuelle, gjennom kroppen. I mitt eksempel spilles «Märchenbilder» imidlertid av den profesjonelle bratsjisten Yuri Bashmet, ganske enkelt fordi han er en av mine store musikalske ungdomsidoler. Jeg hører stemmens «korn» i hans klang. Kanskje gjør andre det også, eller kanskje ikke.

Barthes' fremhevning av stemmeklangens «korn» bidrar etter min oppfatning først og fremst til å endre lytteinnstillingen vår til både musikk og språk. Slik sett er det begrepet om stemmens korn, og ikke eksempler på det i form av Panzéras stemme eller Bashmets bratsjklang, som er av interesse fordi det er et begrep som treffer relasjonen mellom språk og musikk i lydens materialitet fremfor i det semantiske betydningsfeltet. Ved å lytte etter lydens «grain» flyttes oppmerksomheten mot et nivå som ellers ofte går tapt i søken etter musikkens meningsdimensjon.

I kraft av at stemmen utgjør et felles grunnlag for språk og musikk, kan Barthes utvide betydningen av genosang til å gjelde all musikk, slik jeg mener eksemplet mitt viser. Stemmens «korn», lydens granulering, gjenfinnes i utøverens arbeid med instrumentenes klang og på tvers av musikksjangre. Videre omfatter genosang også det han året etter at han skrev «The Grain og the Voice», kaller genotekst i *Lysten ved teksten*, «en erotisk blanding av klangfarge og språk» (Barthes, 1998, s. 64). I denne konteksten omformer han også stemmens «korn» til samtidig å være skriftens «korn» når han omtaler filmstemmen slik:

> […] filmen fanger opp talelyden tett innpå (det er i grunnen den mest *allmenne* definisjon av skriftens «korn») og lar oss høre pusten, knudretheten, leppenes myke kjødelighet, hele nærværet av den menneskelige mule i all sin materialitet, i all sin sanselighet (at stemmen, skriften blir like frisk, smidig, velsmurt, fint granulert og vibrerende som et dyrs mule), for at den skal kunne forvise signifikatet i det fjerne, og så å si kaste skuespillerens anonyme kropp inn i øret mitt: det korner, det knitrer, det kjærtegner, det rasper, det skjærer: vellyst. (Barthes, 1998, s. 64)

Allerede i «The Grain of the Voice» betrakter Barthes (1977) den syngende stemmen som en form for taleskrift eller skriving når han sier at «The song must speak, must *write* – for what is produced at the level of the geno-song is finally writing» (s. 185). I genosangen forenes eller samles sang, tale og skrift. Og i genosangens stemmebegrep, formet av den lydlige friksjonen mellom disse tre størrelsene, plasserer Barthes betydningens kjerne eller utspring. «Geno» kan i denne sammenhengen forstås som «opprinnelse», slik at Barthes på mange måter utvikler en form for stemmens genealogi, som samtidig er språkets og musikkens genealogi. Det er på et slikt genealogisk nivå at stemmen, i posisjonen mellom sangstemme og talestemme, kan sies å danne et opprinnelsessted for en betydningsproduksjon som utfolder seg i både verbalspråk og i musikk. I en viss forstand er det først ved å lytte til hvordan en syngende stemme behandler språk, i form av å gjøre språklydenes kvalitative dimensjoner hørbare, at et slikt betydningsproduserende nivå i et diskursivt språk, språkets signifikans, kan tre frem.[5]

Stene-Johansen (1994) skriver at «Barthes' 'affirmative' begrep om stemmens 'kornethet', dens *grain*, dekker et fysisk og klangmessig aspekt ved den menneskelige stemmen, stemmens 'fibre', dens 'granulering', 'ujevnhet' eller 'klang', men også dens karakter av å være et begjærsobjekt og en spire til betydningsdannelse» (s. 157). I en kommentar til Barthes' artikkel «Lytt» utvider Stene-Johansen det mulige betydningsregisteret ytterligere ved å introdusere «kim» som en medsvingende betydning i uttrykket «grain». Det får frem en dobbelthet knyttet til at «kime» kanskje peker mot selve *kimen* til betydning som igangsetter betydningsproduksjon, samtidig som den akustiske betydningen av å «kime», som i «klokkekim», svinger med (Barthes, 2003, s. 53).[6] Stemmens «korn» er slik sett et betydningens «såkorn», «kime», «utspring», som klinger i språk og i musikk. På bakgrunn av en slik betydning av «grain» er Barthes'

5 I avhandlingen min, *Musikalitet i teorien* (Tellmann, 2017), gjør jeg en sammenliknende analyse av Jean Jacques Rousseaus essay om språkets opprinnelse, «Essay on the Origin of Languages which treats of Melody and Musical Imitation» (1998) og Barthes essay «The Grain of the Voice» (1977) med tanke på nettopp opprinnelsesproblematikken. Selv om de to essayene både i tid, kontekst og problemstillinger er svært ulike, er det mulig å lese ut noen interessante paralleller knyttet til stemmens posisjon som «opprinnelse» til både språk og musikk.

6 Fotnote 5 skrevet av Stene-Johansen.

tekst, og hans begrepsbruk, interessant når det gjelder å utforske relasjoner mellom språk og musikk med utgangspunkt i stemmen. Det skyldes også at stemmen er et fenomen som tilhører begge uttrykksformer, og som kanskje nettopp derfor i seg selv peker mot et sted der betydning genereres.

Barthes' forståelse av stemmens «korn» kan også utvides med det han i essayet «Når språket bruser» (1994, s. 103–105) kaller nettopp for språkets «brus». I denne korte teksten forsøker Barthes å gripe et aspekt ved språk som er knyttet til lyden av språket, forstått som lyden av språkmeningens sanselige dimensjon når meningen realiseres eller fullbyrdes i stemmen. Ifølge Knut Stene-Johansen (1994) er språkets «brus» at «[…] språket fortsetter etter at alt er sagt som sies kan, […]» (s. 15). Det er «[…] et motsvar til antagelsene om det 'uutsigelige' som litteraturens og kunstens adelsmerke» (Stene-Johansen, 1994, s. 16). Stene-Johansen introduserer også uttrykket språkets «brus» i sin «Ordliste» over sentrale begrep i Barthes' forfatterskap.[7] Der kommenterer han at språkets «brus» er et av Barthes' uttrykk for «den tredje mening», en «åpen» mening «[…] der signifikanten gripes i ferd med å søke sitt signifikat, m.a.o. en forestilling om signifikantens ureduserbare materialitet […]» (Stene Johansen, 1994, s. 140).

Det forsterker ytterligere forståelsen av at stemmens eller språkets «brus» og «kornethet» gjør hørbart et sensorisk-materielt nivå ved betydningsdannelse, som er det aspektet ved Barthes' begrep som jeg mener er mest interessant og fruktbart i en musikkfilosofisk kontekst. Stemmens korn kan være et ansatspunkt for en annen måte å tenke relasjonene mellom musikk og språk på enn de som enten går ut fra spørsmål om en felles meningsdimensjon på den ene siden, eller på den andre siden antagelser om musikkens uutsigelige meningsdimensjon. Språkets «brus» markerer slik sett en audio-akustisk dimensjon ved språk som gjør språkets sensorisk-materielle aspekt og meningsaspekt hørbart som en samtidig og gjensidig konstituerende størrelse, og nettopp ikke som en utspaltning av språkets *musikalske* dimensjon fra dets *betydnings*dimensjon. Som en samtidig hendelse kan eventuelt stemmens «korn», eller språkets «brus», høres som det Barthes (1994) i artikkelen om språkets brus omtaler

7 Ordlisten er et tillegg i essaysamlingen *I tegnets tid* (1994).

som «Utopien om en meningens musikk […]» (s. 104). En «meningens musikk» konstitueres kanskje som en relasjon mellom musikk og språk i stemmens sensorisk-materielle uttrykk.

Genosangens kvaliteter knyttet til lyden av stemmens korn kan derfor bidra til å legge grunnlag for et begrep om ordlydens sensoriske materialitet som audio-akustisk uttrykk, som er mitt særlige begrep for et nivå i musikk og språk som åpner opp for det jeg mener er en fruktbar relasjon mellom de to uttrykkene. En audio-akustisk dimensjon ved språk knyttet til ordlyden er en dimensjon som ofte overses eller overhøres. Språkets evne til å visualisere sitt innhold, til å gjøre betydningen forestillbar, overskygger betydningens grunnlag i det audio-akustiske elementet, de klingende ordene. Språkets egen materialitet, språkets «kropp», overhøres eller viskes ut av forestillingen om den betydningen som bæres av språket.

Jeg forsøker derfor å vende øret mot musikk og hvordan musikk kan virke på språk, som tar sikte på å høre lydens tekstuelle dimensjoner i vid forstand. Spørsmål om relasjonene mellom språk og musikk forskyves over på spørsmål om hvordan språk kan innlemme og manifestere grunnleggende musikalske og lydlige elementer. Det blir derfor også et spørsmål om hvordan verbalspråk kan gjøre seg selv hørbart som klingende fenomen med en bestemt klanglig tekstur. Barthes' begrep om stemmens «korn» kan bidra til å rette oppmerksomhet mot lyden av språk som en materialisert og kroppslig situert lyd, som også angår språk som betydningsproduserende praksis. Ved å lokalisere en slik betydningsproduserende praksis i stemmen som et felles utgangspunkt for språk og musikk bidrar Barthes nettopp til å gjøre musikalske aspekter ved språk relevante som del av språkets normalsituasjon. Det vil si at språkets audio-akustiske materialitet tillegges betydning også i tilfeller der verbalspråk ikke opptrer i en musikalsk kontekst, for eksempel som del av musikalske verk eller poetiske verk. Å lytte til språkets audio-akustiske materialitet angår også, eller kanskje spesielt, den teksten som ikke har skjønnlitterære ambisjoner om å la uttrykket gi gjenklang av innholdet. Stemmens «korn» kan la seg høre og la seg manifestere som spor av språkets musikalitet også i teorien. Barthes' begrep om stemmens «grain» kan bidra til en bestemt lytteinnstilling til både musikk og språk, som danner

utgangspunktet for en annen måte å møte musikk med språk på. Ved å lytte etter lydens «grain» flyttes oppmerksomheten mot et nivå som ellers ofte går tapt i den rene meningen. Fremfor å markere en splittelse mellom språk og musikk kan stillheten vi etterlates i når musikken opphører eller talen begynner, romme en felles sensorisk erfaring som gir oss noe å snakke om når vi lytter til musikk.

Litteratur

Barthes, R. (1977). The grain of the voice. I *Image – Music – Text* (S. Heath, Red. & Overs.) (s. 179–189). Hill & Wang.

Barthes, R. (1994). *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. (K. Stene-Johansen, Overs.). Pax Forlag.

Barthes, R. (1998). *Lysten ved teksten.* (A. K. Haugen, Overs.). Solum Forlag.

Barthes, R. (2003). Lytt. *Impuls. Tidsskrift for psykologi*, nr. 2/2003, s. 56–62.

Bø-Rygg, A. (2006). Å skrive kroppen. Roland Barthes' estetiske diskurs. *Norsk filosofisk tidsskrift* 41, nr. 1, 18–29.

Dunsby, J. (2009). Roland Barthes and the Grain of Panzéra's voice. *Journal of the Royal Musical Association*, *134*(1), 113–132. http://www.jstor.org/stable/40783132

Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader* (T. Moi, Red.). Basil Blackwell.

Rousseau, J. (1998) *On the origin of language. Jean-Jacques Rousseau and Johann Gottfried Herder*. (J. H. Moran & A. Gode, Overs.). University of Chicago Press.

Schumann, R. (1990). *Schubert-Schumann-Bruch- Enesco* [CD]. Y. Bashmet & M. Muntian. RCA Red Seal 60112-2-RC.

Stene-Johansen, K. (1994). Innledning og Ordliste. I R. Barthes (Red.), *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays* (K. Stene-Johansen, Overs.). Pax Forlag.

Tellmann, V. (2017). *Musikalitet i teorien. Om relasjonen mellom musikk og språk. Ph.d.*-avhandling, Universitetet i Bergen.

III. STEMMER SOM MØTEST

KAPITTEL 14

Å skape noe nytt som har verdi: Betydningen av kreativitet for økt livskvalitet

Wenche Torrissen og Helga Synnevåg Løvoll

Abstract
How is creativity linked to wellbeing and human flourishing? This is an issue that has received increasing international attention over the past 30 years. Based on two case studies, *act2 Forum Theatre* and *The Art of Walking*, the following research question is discussed: In what way can creativity be linked to increased wellbeing? Thus, the goal of the article is a greater understanding of the importance of creativity for health and wellbeing, where we understand wellbeing as a key aspect of good health. The article helps to bridge the gap between humanistic, artistic and social science understandings of how good health is promoted. Participating in creative processes can promote eudaimonic wellbeing.

Keywords: creativity, playfulness, wellbeing, eudaimonia, flow

Introduksjon

Hvilken betydning har kreativitet og kreative aktiviteter for at vi mennesker skal ha det bra og leve gode, meningsfulle liv? Dette er et spørsmål som har opptatt menneskene siden tidenes morgen, og lenge var kreative aktiviteter som sang, dans, musikk og teater en viktig og selvsagt del av menneskenes helsepraksis over hele verden (Dissanayake, 1992;

Sitering av denne artikkelen: Torrissen, W. og Løvoll H.S. (2022). Å skape noe nytt som har verdi: Betydningen av kreativitet for økt livskvalitet. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 255–284). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

Fancourt, 2017). I sjamanistisk praksis, som både våre samiske og våre nordiske forfedre utøvde, var kreative uttrykksformer en essensiell og integrert del av en helhetlig omsorgs- og helsepraksis (Hämäläinen et al., 2017; Solli, 2002; Steinsland, 2005; Wersland, 2006). I sagalitteraturen finner vi mange eksempler på hvordan kreative aktiviteter bidrar til å fremme helse og gode livsvilkår. I *Håvamål*, som er den teksten som kanskje best oppsummerer våre nordiske forfedres livsfilosofi og holdninger, blir det for eksempel sagt at musikk og poesi er viktig både for å utøve legekunst og for å regulere følelser i dagliglivet. På lignende måte har vi kilder som påpeker den tette koblingen mellom kreative uttrykksformer og helse i tradisjonell samisk religion, livsvisdom og filosofi. Den norske misjonæren Isaak Olson (ca. 1680–1730) oppsummerer dette slik: «Thi menniskene kand icke leve lenge, og beholde sin lycke, næring og bjering, helse og helbrede, uden det siger de, som er Joiken og Runen» (Wersland, 2006, s. 20).

Den naturlige koblingen mellom kreativitet, helse og velvære ble etter hvert utfordret av kristendommen, moderne medisin og den biomedisinske forståelsen av helse (Fancourt, 2017, s. 15; Tonkin & Whitaker, 2019). Som en konsekvens ble den gamle livsvisdommen om at kreativitet fremmer helse og forutsetninger for et godt liv, nedprioritert og forsøkt undertrykt. Dette er spesielt tydelig i et urbefolkningsperspektiv. For samene ble det forbudt å joike og rune og bruke trommer i helse- og helbredelsesritualer fra begynnelsen av 1700-tallet (Hämäläinen et al., 2017). Forståelsen av at kreativitet og kreative aktiviteter fremmer helse og livskvalitet, ble aldri helt borte, men kunnskapen ble marginalisert (Fancourt, 2017; Schmid, 2005). Denne marginaliseringen preger fortsatt feltet, men kunstens, kulturens og kreativitetens verdi for helse og livskvalitet har de siste 20–30 årene blitt gjenstand for betydelig vitenskapelig forskning. Dette har resultert i at vi etter hvert har fått en nokså solid kunnskaps- og evidensbase som bekrefter at kulturdeltakelse kan fremme helse og livskvalitet (Cuypers et al., 2013; Fancourt & Finn, 2019; Hansen et al., 2015; Jensen, 2019; Torrissen & Stickley, 2018). Verdens helseorganisasjons (WHO) scoping review konkluderer blant annet med at kunst- og kulturaktiviteter kan bidra til å fremme sosial samhørighet, øke trivsel og livskvalitet, bidra til rekonvalesens, øke kvaliteten på palliativ omsorg,

forbedre opplevelsene på sykehus, samt hjelpe mennesker med nevrologiske lidelser (Fancourt & Finn, 2019).

Troen på at kunst, kultur og kreativ aktivitet bidrar til å styrke helse og livskvalitet, har også etter hvert fått politisk forankring i mange land, og politiske beslutningstakere forstår i økende grad at kunst- og kulturaktiviteter kan bidra til å fremme helse og livskvalitet for befolkningen. Denne utviklingen er global, selv om disse tankene har hatt størst framgang i anglosaksiske land (Clift & Camic, 2016). I Storbritannia har idéen om at kreativitet fremmer helse og livskvalitet fått bred politisk tilslutning i rapporten *Creative Health: The Arts for Health and Wellbeing*, som den tverrpolitiske All-Party Parliamentary Group on Arts, Health and Wellbeing (2017) står bak. Etableringen av The National Centre for Creative Health (2021), er en annen viktig milepel. Sentret har vid helsepolitisk støtte i hele landet, og representerer både det engelske helsesystemet, National Health Service (NHS), og lokale helsemyndigheter. Utgangspunktet til sentret er at aktivt engasjement i kunst, kultur og kreativitet er viktig for alles helse og livskvalitet. Dette er presentert som en etablert sannhet, og sentrets misjon beskrives derfor som å «play a pivotal role in promoting collaboration to enable creative health to become integral to health and social care and wider systems» (National Centre for Creative Health, 2021). Idéen om at kreativitet styrker helse og livskvalitet er også bredt akseptert i kulturpolitikken, der kulturrådets slagord «Be creative, be well» har fått stor gjennomslagskraft (Ings et al., 2012).

Også i Norden ser vi en utvikling i retning av å erkjenne verdien av kreativitet og kreativ aktivitet for å fremme helse og sikre at befolkningen har det bra (Cuypers et al., 2011; Jensen et al., 2020; Laitinen et al., 2020; Theorell et al., 2016). I dette landskapet er Finland i en særstilling, der kunst- og helsefeltet har fått bred politisk forankring og etablerte utdanningsløp (Laitinen et al., 2020). Men også i Norge ser vi en lignende trend, med utvikling av praksis, policy og utdanningsmuligheter. Musikkterapi, som kreativ helsepraksis, har hatt en spesielt viktig posisjon i Norge, og den første musikkterapiutdanningen ble etablert i Oslo allerede i 1978. Tjue år senere kom den første store satsingen på kultur og helse med det nasjonale forsøksprosjektet *Kultur gir helse* (1997–1999) (SHD, KD & Nkr, 1999). Utviklingen i feltet har i de siste to tiårene vært stor, og

etableringen av Nasjonalt kompetansesenter for kultur, helse og omsorg i Levanger i 2014 markerer en politisk anerkjennelse av at skapende, kreative praksiser har positiv betydning for befolkningens helse og livskvalitet.

Oppsummert kan vi si at det er en økende forståelse for den positive betydningen av kreative aktiviteter og kreativitet koblet til helse og livskvalitet i den vestlige verden. Slik vi ser det, er det imidlertid behov for mer kunnskap om hvordan kreativitet påvirker våre muligheter til å leve gode, meningsfulle liv. Denne artikkelen skal bidra med et slikt perspektiv gjennom en utforskning av forskningsspørsmålet: På hvilken måte kan kreativitet knyttes til økt livskvalitet? Slik er målet med artikkelen større forståelse for betydningen av kreativitet for helse og livskvalitet, der vi forstår livskvalitet som et sentralt aspekt ved god helse (Gillam, 2018). Vår tilnærming til spørsmålet er både teoretisk og empirisk. Først undersøker vi hvordan sammenhengene mellom kreativitet og livskvalitet er forstått i teori og forskning på feltet. Det er etter hvert skrevet en del om disse sammenhengene på engelsk, men for å styrke feltet i Norge er det viktig at denne kunnskapen også blir tilgjengelig på norsk. Deretter presenterer vi to kasusstudier fra egen forskning som kan belyse hvordan kreativitet er knyttet til livskvalitet i praksis. Disse kasusstudiene blir så analysert og diskutert ut fra teoretiske perspektiv som kan gi oss et større innblikk i verdien av kreativitet for individ og samfunn.

Kreativitet og livskvalitet

Ordet kreativitet er en direkte oversettelse av det engelske *creativity*, som igjen stammer fra *creare* (latin), som betyr 'å skape'. Det har vært mange forsøk på å definere hva kreativitet er, men de fleste gjennomgangene av ordet, i en helserelatert kontekst, understreker at det alltid er to komponenter som er til stede når begrepet defineres: (1) å skape noe nytt (2) som har verdi (Basting, 2020; Gillam, 2018; Schmid, 2005).

I en gjennomgang av hvordan kreativitet blir forklart som en framtidskompetanse, ser vi at forståelsen av kreativitet knytter «det nye som har verdi» til flere tolkningsnivå: «Creativity is the act of bringing something into existence that is genuinely new, original, and of value either

personally (of significance only to the individual or organization) or culturally (adds significantly to a domain of culture as recognized by experts)» (Bukhardt et al., 2003, s. 38). Det er flere måter å definere originalitet og nytteverdi på innen kreativitetsfeltet. Ifølge Fisher (2004) finnes det tre nivå av originalitet avhengig av hvem det «nye» har en «verdi» for. Det første nivået er individuelt og har nytte for individet; det andre nivået er sosialt og har verdi for gruppa, fellesskapet eller organisasjonen; det tredje er et universelt nivå, ofte kalt kreativitet med stor K.

I en helse- og sosialkontekst er det vanlig å differensiere mellom kreativitet med stor K og kreativitet med liten k. Her er det kreativitet med liten k, og forståelsen av at alle mennesker er iboende kreative og skapende, som er det sentrale utgangspunktet (Basting, 2020; Schmid, 2005). Therese Schmid definerer kreativitet på denne måten:

> Creativity is the innate capacity to think and act in original ways, to be inventive, to be imaginative and to find new and original solutions to needs, problems and forms of expression. It can be used in all activities. Its processes and outcomes are meaningful to its user and generate positive feelings. (Schmid, 2005, s. 6)

Opplevelsen av å være kreativ, fantasirik og oppfinnsom er her koblet til positive følelser. Forskning har vist at kreative resultat kan fremme følelse av selvtillit, tilfredshet, selvfølelse, interesse, nysgjerrighet, begeistring, håp og oppstemthet (Schmid, 2005, s. 16). På samme måte stimulerer kreativitet kognitive prosesser som er viktige for psykisk velvære og livskvalitet, som læring, konvergent tenkning, motivasjon, problemløsning, toleranse for tvetydighet, vilje til å ta risiko osv.

Hovedpoenget i teori som undersøker betydningen av kreativitet for helse og livskvalitet, er at *alle* er kreative, gitt de rette omstendighetene, og at alle kan styrke egen livskvalitet og helse gjennom kreativitet. Dette tankegodset har røtter i etablerte kunstteorier og kunstpraksiser fra tidlig på 1900-tallet og i humanistisk teori og psykologi (Maslow, 1962; Rogers, 1970; Walsh, 2013; Zinker, 1977). I humanistisk teori kobles kreativitet direkte til helse gjennom skaping, selvrealisering og personlig vekst. Hovedtanken er at kreativitet bidrar positivt til individets «on-going growth, personal development and transcendence», og at dette innebærer en positiv innvirkning på helse og velvære (Richards, 1999, s. 684).

I psykologisk livskvalitetsforskning blir vekstperspektivene forstått som helt sentrale sider ved et godt liv, der motsatsen, stagnering, bærer destruktive element (Keyes, 2002). Disse perspektivene knyttes til begrepet *eudaimonia*, som har røtter i den greske antikken. Den filosofiske tolkningen av eudaimonia kan knyttes til Aristoteles' drøftinger av det gode liv. Aristoteles knytter *eudaimonia* til en handling mer enn en tilstand, og den er for ham knyttet til den høyeste formen for gode (Aristoteles, 1992). Termen brukes som et adjektiv (eudaimon), adverb (eudaimonisk) og ideologi (eudaimonisme).

Essensen av psykologisk eudaimoni kan ifølge Vittersø forklares som «aktiviteter og opplevelser inkludert i, eller resultert fra, utviklingen av verdifulle individuelle potensialer og sosiale relasjoner» (Vittersø, 2016, s. 19, vår overs.). Det er altså selve aktiviteten eller opplevelsen som står i sentrum i forståelsen av eudaimonisk livskvalitet. Disse aktivitetene eller opplevelsene knyttes til individuelle potensialer, verdier og sosiale relasjoner. Ryff (1989) knytter psykologisk livskvalitet, som uttrykk for eudaimoni, til seks prinsipp: autonomi; personlig mestring; personlig vekst og utvikling; positive relasjoner med andre; en følelse av mening i livet; selvaksept. Psykologisk livskvalitet oppnås når det er en affektiv balanse mellom utfordringer i livet og livshendelser som gir belønning. Et sammenfall mellom kreative prosesser og det å identifisere og bruke egne styrker kan potensielt komme til uttrykk på flere områder, noe som har en byggende effekt på psykologisk livskvalitet.

Alle kan altså utnytte sin iboende kreativitet for å fremme helse og livskvalitet. På samme tid har pedagoger og forskere slått alarm om at mennesker fjerner seg mer og mer fra sin egen kreativitet og spontanitet, og at dette har negative konsekvenser for deres helse og livskvalitet (Moreno, 2019; Richards, 1999; Shaughnessy, 1987). For eksempel har den urovekkende globale økningen i psykiske og nevrologiske lidelser blitt sett på som en direkte konsekvens av at mennesker fjerner seg fra sin kreativitet, noe som igjen bidrar til at vi blir mindre fleksible, mindre åpne for nye ideer og forandringer, mindre lekne og mer defensive (Schmid, 2005). En kompleks tilnærming som vil gjøre samfunnet i stand til å verdsette kreativitet, har derfor blitt etterspurt (Richards, 1999). Hva sier litteraturen da om det som skal til for at vi skal finne tilbake til den

medfødte kreativiteten, og vår liten-k-kreativitet eller «self-actualising creativeness» som Maslow så på som utgangspunktet for en person som har en solid, integrert og sunn personlighet (Maslow, 1962, s. 37)? I vår gjennomgang av teori på feltet er det spesielt to tilnærminger og tilstander som fremmer kreativitet (både med liten k og med stor K), og det er lek/lekenhet og flyt.

Kreativitet og lek (og lekenhet)

Det å skape noe nytt som har verdi, krever fleksibilitet og åpenhet for nye muligheter. Utgangspunktet for dette finnes ofte i leken og i en leken holdning. Som psykoanalytikeren og barnelegen Donald Winnicott uttrykte det: «In playing, and perhaps only in playing, the child or adult is free to be creative» (2005, s. 53). I lek kan vi eksperimentere med utallige alternativer og forestille oss alternative scenarier der fiksjonskontrakten inviterer oss til å delta i en fantasi eller «make-believe».

Lek er et fenomen som er vanskelig å definere, og det finnes flere måter å forstå leken på innen ulike fagdisipliner. I denne artikkelen støtter vi oss på en tverrfaglig forståelse som kombinerer psykologiske, filosofiske og teaterantropologiske perspektiv i et forsøk på å forstå hva leken *gjør* med oss. For å starte i filosofien, beskriver Hans-Georg Gadamer leken som en fri impuls som skaper en kontinuerlig fram-og-tilbake-bevegelse (1986). Leken har ingen eksterne mål, men er et mål i seg selv, og det er denne friheten fra målstyring som kan gi rom for nye perspektiv og mulig transformasjon. Ifølge Gadamer kan lek bare fullt ut verdsettes hvis den lekende mister seg selv i leken. Som sådan understreker Gadamer at leken krever selvbevegelse og en evne til å la seg påvirke av leken. Dette er ikke nødvendigvis en bevisst handling, og i den sanne opplevelsen av lek blir vi dratt inn i leken på måter som gjør at den *leker* med oss, sier Gadamer (1986). Viktor Turner (1983) og Richard Schechner (1993), som kombinerer teater og antropologi i sine perspektiver på lek, understreker også hvordan leken befinner seg i et frihetens og mulighetens rom der alt er tenkelig, og at det er dette mulighetsrommet som gjør leken så viktig for personlig og samfunnsmessig endring. «The wheel of play reveals to us (as Mihaly Csikszentmihalyi has argued) the possibility of changing

goals and, therefore, the restructuring of what our culture states to be reality» (Turner, 1983, s. 31). I dette subversive perspektivet kan leken være risikofylt og farlig både for samfunn og for individ, og leken har derfor, ifølge både Turner og Schechner, ofte blitt forsøk ufarliggjort og kontrollert gjennom kulturinstitusjoner og sportsarrangement (Schechner, 1993; Turner, 1983). Leking som fenomen lar seg imidlertid ikke temme, slik Schechner ser det, og han definerer denne prosessen og tilstedeværelsen som «the ongoing, underlying process of off-balancing, loosening, bending, twisting, reconfiguring, and transforming» (s. 43).

Som vi har sett er leken uforutsigbar og risikofylt, men det er kanskje også dette som gjør leken så viktig i arbeidet med å fremme helse og livskvalitet. Heine Steinkopf, som er psykolog og forsker på lek, sier at lek ofte blir sett på som uviktig og bortkastet tid, men at forskningen sier noe helt annet: «Lek, eller lekenhet, er livsnødvendig for barns hjerneutvikling, og avgjørende for voksnes mulighet til endring» (u.å, s. 1). Det som skjer når vi leker eller er i tilstanden som karakteriseres som lek eller lekenhet, er at vi blir mindre selvbevisste og kritiske, og at det er lettere å bli oppslukt av øyeblikket, få kontakt med andre og bli engasjert i en opplevelse eller oppgave. Tilstanden lek har vist seg å inneholde opplevelse av velbehag, lyst til å gjøre uventede eller nye ting, engasjement og tilstedeværelse, og det er flere som hevder at det er lek og lekenhet som bør styrkes i mennesker hvis målet er positiv forandring (Brown, 2010; Fredrickson, 2001; Steinkopf, u.å.; Tonkin & Whitaker, 2019).

Kreativitet og flyt (og lekenhet)

En måte å forstå kreative prosesser på, er gjennom beskrivelser av flyt som opplevelsestilstand (Csikszentmihalyi, 1975, 1990). Flyt er en kompleks tilstand der vi er så engasjerte i vår aktivitet at vi blir helt oppslukte. I motsetning til situasjoner som gjør oss slitne på grunn av intens konsentrasjon, oppstår en ny energi gjennom flyt. I flyt kan vi være i en svært produktiv tilstand over tid, uten å bli slitne. Gevinsten er gjerne at vi utfører svært avanserte oppgaver, slik som kirurgen som utfører en krevende operasjon, sjakkspilleren som lykkes med sin strategiske

plan, fjellklatreren som gjennomfører en ny klatrerute, ballettdanseren som uttrykker seg på scenen, dirigenten som får orkesteret til å yte sitt aller beste, osv. Csikszentmihalyi (2010) definerer selv flyt som «effortless attention», der vår bevissthet kan karakteriseres ved at vi er svært fokuserte, men uten at vi anstrenger oss for det.

Flyt er en mellommenneskelig og vanlig tilstand, som i alle tilfeller springer ut fra et personlig utgangspunkt for utvikling. Flyt betinger ikke konkurranse eller høye prestasjoner. Det kan oppstå helt spontant og er gjerne assosiert med våre favorittaktiviteter. I de første utforskningene til Csikszentmihalyi er det nettopp den spontane leken som er utgangspunktet for å identifisere det å plutselig bli helt oppslukt av en aktivitet, med skjerpet konsentrasjon, iver og engasjement, og at dette er prosesser som kan skje i svært ulike kontekster. Csikszentmihalyi fant i sine analyser at dette skjer når man er i stand til å konsentrere seg om et begrenset stimuli-område, når man kan bruke sine ferdigheter for å møte klare krav slik at man glemmer sine egne problemer og sin egen separate identitet, samtidig som man føler kontroll over situasjonen. Samlet kan dette føre til transcendens av ego-bindinger (Csikszentmihalyi, 1975).

Utgangspunktet til Csikszentmihalyi var studier av kreative prosesser som har så viktige verdier for utøveren selv at spørsmål om belønning eller andre goder ikke var relevant. Disse kreative prosessene skjer i mange former for utøvelse og er sterkt knyttet til indre motivasjon (Csikszentmihalyi & Nakamura, 2010). Ettersom flyt også kan oppstå som spontane opplevelser, kan motivasjon også forstås som noe som kan oppstå spontant gjennom opplevelser (Løvoll et al., 2017). Mens flyt kan være vanskelig å foreskrive, er konsekvensene av flyt svært viktige i et perspektiv med å bli bevisst situasjoner der vi går fullt og helt inn i noe. Når vi er i flyt, gjør vi ting vi liker. Den viktigste inngangen til flyt blir dermed å finne aktiviteter som vi liker. Dette er vi ikke alltid bevisst før vi er i gang med aktiviteten. Prestasjonsangst og andre hinder kan stå i veien for å prøve ut nye ting. Gjennom deltakelse i kulturelle fellesskap, der en jobber mot et felles mål, skapes et mulighetsrom for kreative prosesser som på sitt beste kan fremme spontane flytopplevelser. En lekende tilnærming – *playfulness* – kan være en nøkkel for å skape slike spontane opplevelser.

Kreative praksiser: Forumteater og pilegrimsvandring

For å belyse forskningsspørsmålet ut fra empiri, blir to ulike tidligere utførte kasusstudier reanalysert og tolket fra et kreativitets- og livskvalitetsperspektiv. Kasusene gir støtte for at en endring i livskvalitet finner sted gjennom et organisert kulturtilbud der deltakerne må være aktive og by på seg selv som en del av prosessen (se Løvoll & Torrissen, 2020; Torrissen et al., 2017). Kasusene har til felles at de studerer prosesser som skjer innenfor grupper av personer som får et tilbud om deltakelse gjennom frivillige rus- og psykiatritjenester. Tilbudene kan defineres som kreative fordi de kobler to praksiser som vanligvis eksisterer hver for seg (rusomsorg + teater og psykososialt arbeid + pilegrimsvandring), og fordi de fremmer mulighet for å ta kollektiv risiko (Gillam, 2018). Dataene er ikke tidligere analysert ut ifra en kreativitetsteoretisk forståelse.

Det var frivillig å være med på de kulturelle fellesskapene som ble tilbudt, og tilbudene ble initiert og ledet av personer med kompetanse og engasjement for aktiviteten. Forskningstilnærmingen er eksplorativ, der to tidligere gjennomførte kasusstudier danner grunnlag for tverrfaglig teoriutvikling innen kunst-, kultur- og psykologifeltet.

Reanalyse av to kasusstudier

Ett kasusstudium knyttes til et teaterprosjekt og ett til en arrangert langdistansevandring (pilegrimsvandring). Disse kasusene er valgt fordi de på ulike måter fanger opp tolkninger av kreativitet og livskvalitet gjennom deltakelse i kulturaktiviteter. De to ulike kasusene illustrerer også ulike kulturfaglige fellesskap.

Analysen i denne studien er basert på intervju med alle deltakerne i de to prosjektene. Intervjuene tok utgangspunkt i en delvis strukturert intervjuguide (Kvale & Brinkmann, 2015), der målet var å fange opp hvilken betydning deltakelse i teaterprosjektet og pilegrimsturen hadde hatt for den enkelte deltaker. Deltakerne ble derfor oppfordret til å fortelle om sine positive og negative erfaringer. I intervjuet var spørsmålene formulert på en måte som skulle oppfordre deltakerne til å fortelle personlige

historier knyttet til prosjektene. Transkriberte data fra dybdeintervjuene ble analysert basert på en tematisk refleksiv analysestrategi utviklet av Braun og Clarke (2006, 2019, 2021). Denne metoden består av seks trinn: (1) gjøre seg kjent med datamaterialet gjennom lesing og notater; (2) systematisk datakoding; (3) generering av foreløpige tema fra det kodede datamaterialet; (4) utvikling og gransking av identifiserte tema; (5) raffinere, definere og navngi temaer; (6) skrive rapporten (Braun & Clarke, 2019, s. 331). I en søken etter å danne tema som «fortolkende historier fra dataene» (Braun & Clarke, 2019, s. 594, vår overs.), foregår en kollaborativ og refleksiv prosess mellom begge forfatterne og mellom materialet og teori, der teori knyttet til kreativitet og livskvalitet blir brukt som en linse i analyse- og fortolkningsarbeidet. Kasus 1 og 2 blir analysert hver for seg.

Kasus 1: Re:ager forumteater

Den ideelle organisasjonen Re:ager, bruker forumteater i arbeidet med å fremme helse og livskvalitet for mennesker som har erfaring med utenforskap, og som ønsker en arena for å jobbe med sine erfaringer på en måte som kan bidra til positive forandringer. Re:ager har ledet mange prosjekter og teatergrupper som har jobbet kreativt med helseutfordringer, spesielt knyttet til rus og psykisk helse. Teatergruppa act2 Forumteater består for eksempel av skuespillere som har erfaring med rusavhengighet og utenforskap. Gruppa arbeider derfor med teater for å motvirke stigma og skape forståelse for mennesker som har ruslidelser. Samtidig er målet å hjelpe enkeltpersoner med å utvikle selvtillit for å underbygge de endringsprosessene som er nødvendige for å utvikle aktivt medborgerskap, personlig vekst, helse og livskvalitet.

Kort forklart lager teatergruppa act2 Forumteater forestillinger basert på egne erfaringer med undertrykkende situasjoner. Teaterpedagogen Augusto Boal utviklet formen forumteater for at mennesker som erfarte undertrykkelse skulle få leke seg med mulige scenarioer for å bryte undertrykkelsen i teaterlaboratoriet, slik at det kunne bli en generalprøve på virkeligheten (Boal, 2002). Som alle de andre teaterformene til Boal (bildeteater, usynlig teater, legislativt teater osv.), bygger denne teaterformen på dialog, samskaping og en (delvis) opphevelse av skillet mellom

publikum og skuespillere, der det tradisjonelle publikummet blir aktører som både observerer og deltar (*spect-actors*). I denne teaterformen blir aktørene presentert for et problem eller en utfordring som skuespillerne først presenterer i en teaterforestilling, eller en antimodell, som Boal kaller det (2002). Dette spillet har en «tragisk» slutt, og hovedpersonen føler seg undertrykt og umyndiggjort på slutten av forestillingen. Ifølge Boal eksisterer undertrykkelse når dialog har blitt til monolog, og når mennesker blir nektet å uttrykke sine tanker, følelser og behov. Målet med teaterpraksisen blir da å reetablere dialog og å fremme aktivt medborgerskap (Boal, 1996, s. 47). I Boals forumteater blir derfor aktørene presentert for stykket på nytt, men denne gangen kan de rope STOPP, ta over hovedpersonens rolle og prøve ut alternative løsninger gjennom en prosess som er forankret både i kroppen og i intellektet, og der både ord, gester og kroppsspråk brukes i utforskningen av hvordan et problem kan løses. I dette arbeidet kan ofte justeringer i kroppsspråk, plassering, holdninger, følelsesuttrykk, gester osv. kommunisere og generere mening langt mer effektivt enn det talte ord, noe som viser kraften i kommunikasjon som er forankret i kroppen og i kroppslig kognisjon (Stolz, 2015).

I forbindelse med et teaterprosjekt som forumteatergruppa act2 fikk i oppdrag å lage til Arendalsuka i 2015 om den unike ruskompetansen, intervjuet forfatter alle seks skuespillerne i teatergruppa. Målet var å forstå hvilken betydning teatergruppa har hatt for deltakernes psykiske helse og personlig recovery. En helhetlig analyse av dette forskningsmaterialet har ikke blitt gjennomført før, men det har blitt publisert en artikkel om prosjektet der prosjektleder og de av skuespillerne som ønsket det, var med som forfattere (Torrissen et al., 2017).

Datamaterialet ble analysert ut fra et kreativitets- og livskvalitetsperspektiv, og tema som beskriver koblingen mellom å skape noe nytt som har verdi (f.eks. endring, nye perspektiv, bevisstgjøringsprosesser) og livskvalitet, ble identifisert. Etter flere gjennomlesninger av datamaterialet og en helhetlig tolkning av materialet, kom vi fram til at det viktigste temaet i materialet var «å skape noe nytt som har verdi for andre». Alle deltakerne nevner dette som et viktig utgangspunkt for de positive endringene knyttet til økt livskvalitet som de har erfart i sine liv etter at de ble med i teatret. Janne beskriver for eksempel det å skape noe ut fra

egne historier, som har kraft til å berøre og gi sterke opplevelser til publikum, som noe av det viktigste for henne:

> Det å lage noe som gir andre noe positivt, bare sånn, har vært veldig viktig for meg, det å lage noe sammen … Men, men den delen av prosessen er ganske tung, synes jeg. Og jeg husker da vi lagde forumteatret *Utestemme,* så syns jeg det var veldig vanskelig og veldig tungt å skulle hente de triste og tunge tingene og bruke det til å lage teater. Og akkurat der og da så ønsket jeg vel bare at noen kunne skrive manus og så kunne vi forholde oss til det. Men jeg ser jo liksom … Jeg merker i ettertid at jeg hadde veldig glede av å ha vært en del av den manus greia da. Og når vi hadde satt opp det stykket på Cafe Teatret så fikk vi veldig mye positiv feedback og folk sa at det var veldig sterkt. Og jeg tenkte lissom: Ja det er sterkt og det er sanne historier, det er våre historier, og det er vi som har laget det. Og ja … Og da følte jeg på en måte glede av å kunne bruke den dritten til noe som hadde beveget noen andre. Som andre syns var bra og som de satte pris på. Det var en fin ting.

I materialet er det å lage noe nytt som har verdi for andre, knyttet til mange dimensjoner som fremmer livskvalitet. I datamaterialet har vi identifisert 6 slike kategorier.

Personlig vekst og utvikling

Nesten alle (5 av 6) identifiserer at det å skape teater for andre bidrar til personlig vekst og utvikling. Alle fem sier at de har lært mye om seg selv ved å spille roller og av selve forummetoden som åpner opp for at man skal leke seg med forskjellige måter å spille en rolle på, for å skape endring. En av deltakerne beskriver det sånn:

> act2 har gitt meg stor vekst i meg selv, også på scenen. […] Det har betydd veldig mye for meg og det har betydd en veldig stor selvutvikling, en veldig trygghet, en veldig berikelse. Jeg har lært utrolig mye. Og. Og. Og hatt det stort sett kjempegøy og veldig bra. […] Jeg har vokst veldig med act2. Det har jeg. Også sånn scenemessig og det å spille andre roller og forstå at jeg ikke er et offer, eller, ikke bare, kanskje ikke skamme seg sånn over at det ble sånn.

Mening i livet

Alle sier at å skape noe nytt for andre, har gitt mening i livet. Dette handler både om at man får noe nytt å fylle livet med som ikke handler om rus eller alkohol, og som også handler om å gi andre utbytte av det de har lagd, som å besøke rusinstitusjoner og la deltakerne prøve ut forskjellige måter å håndtere problemet på gjennom agering. En av deltakerne oppsummerer viktigheten av dette:

> Det har gitt meg noe meningsfylt å gjøre, noe å konsentrere meg om og noe å se frem til. Først spilte jeg bare en liten rolle, men det var gøy. Tror ikke jeg hadde klart mer da, men så fikk jeg hovedrollen. Og jeg trodde ikke at det skulle gå bra, men altså jeg øvde mye og det tok mye av min tid og jeg hoppet i det. Ja, og det var skummelt fordi vi skulle spiller på et sted der jeg hadde mange av vennene mine. […] Og jeg var protagonist. Og det var første gang jeg var med på noe sånt noe. Å se hvordan målgruppa tok det med en gang – det var jo – ja, stort. Jeg visste ikke om den teknikken før – forumteater – så det var jo noe helt nytt. Og jeg så det allerede da – at dette kunne, dette kunne hjelpe folk på et annet plan enn det tradisjonelle. Publikum får jo andre vinkler da. Man får jo prøve ut ting på en ny måte og komme med sine forslag til løsninger og vi kan alle lære ting via det. Og at det kan spore til en forandring, ja, det ser jeg. Jeg ser fremskritt nesten hver eneste forestilling. Og jeg har snakka med mange som synes at det hjelper å prøve ut ting før de skal ut å prøve det på virkelig, ja i livet liksom. Det er stort. Ja, det gir meg så masse. Jeg skal ikke slutte med det.

Mestring av livet

På forskjellige måter sier alle at å lage teater som fyller livet med mening og innhold, også bidrar til at de mestrer livet. Det handler først og fremst om at aktiviteten fyller livet på en sånn måte at det bidrar til at de klarer å holde seg borte fra rusen. En deltaker sier det sånn:

> Men, jo det fyller livet litt med mening da. Altså det å ha de act2-prosjektene sånn som man vet at – vent nå litt jeg må ha den Arendalskonferansen i havn, så jeg må stille opp, lære meg replikker, prøve å gjøre mitt beste liksom. Og det, så det er veldig fint å være i en sånn prosess også fordi du holder deg nykter.

Positive relasjoner til andre

Alle nevner at de har fått en veldig positiv relasjon til lederen i gruppa, og at hun i stor grad bidrar til å skape et godt og inkluderende miljø som fremmer samhørighet i gruppa. Flere påpeker at de har fått et nytt rusfritt nettverk, de har fått venner som de er sammen med på fritiden og som de trener med, og de har fått bedre relasjoner til andre i samfunnet også. En deltaker forteller for eksempel om å ha fått et annet syn på de som jobber i Nav gjennom å spille teater mot dem:

> Det første jeg var med på da jeg startet i act2 var en teaterworkshop for sosionomer og andre som jobber i Nav, ruskonsulenter og sånn. Og det var innmari gøy. Fordi altså, fordi den erfaringen jeg hadde med Nav. Fordi jeg viste at det var Nav og alt sånt og jeg hadde sett på de som veldig store mennesker som ikke visste hva problemer var og som egentlig at hele livet deres dreide seg om å sitte bak en pult og avvise folk. At det ikke var noen ting som skremte de og det var ingenting som affekterte dem på noen vis da, og så blir man nervøs. Og så utrolig redde de var for på en måte å komme opp og bytte plass og liksom ja. De er faktisk bare folk de også. Dæven. Og det var en sånn ja banebrytende opplevelse for meg egentlig. Jeg kan ting som de ikke kan. Og da følte jeg meg bra. Ja det var veldig sånn. Fordi når man ikke ser på de som jobber på Nav som mennesker så blir det mye lettere for eksempel å kanskje ikke altså … «å din jævla dust» og «dere er så tåpelige» og «dere er så håpløse» og man blir så frustrert. Så man tar liksom den. Men så når man innser at OK de er bare mennesker de også, så går det an å oppføre seg på en litt mere smart måte. De blir jo faktisk mer interessert i å høre på deg hvis du er hyggelig.

Selvaksept / å se seg selv og sin historie i et nytt lys

Alle snakker om at de på forskjellige måter hadde følt seg stigmatisert av samfunnet og folk rundt seg og at de hadde internalisert disse følelsene. Resultatet var selvforakt, liten tro på seg selv og veldig dårlig selvtillit. Flere (4 av 6) sier at de gjennom å lage og spille forumteater, har fått et annet og mer positivt syn på seg selv og sin egen historie. En skuespiller oppsummerer det sånn:

> Jeg ser på meg selv på en helt annen måte. […]. Jeg ser på meg selv som et menneske som er i stand til å være en del av noe. Jeg har alltid sett på meg selv som et menneske som ikke betyr noe. Og da oppfører man seg jo deretter. Man engasjerer seg ikke så veldig i ting og man sier ikke så mye og man, man blir lissom … ja. Og så oppdager man at hvis man engasjerer seg, man trenger ikke å engasjere seg så forferdelig mye heller, det holder med litt, så ser man at det faktisk kan snu ting. Og andre legger merke til det og man oppdager at det betyr noe for noen andre. […] Ved akkurat det stykket her da, så fikk jeg litt mer sånn der bevisst forhold til at faktisk det jeg sitter på, det er kompetanse, jeg skjønner ting, jeg kan ting, det er ikke all kunnskap som er tilegnet på så veldig fornuftig måte, men det er kunnskap. Og det kan brukes til noe positivt. Ja, jeg kan nesten ikke tro det. Å snu alt det negative og håpløse til noe positivt, ja, det er helt … Det betyr så lissom mye.

Medborgerskap / stemme i samfunnet

Alle sier at de har følt seg utenfor samfunnet før de kom til teatret. De fleste (5 av 6) sier at de aldri har hatt en plass i demokratiet eller i samfunnet, og en sier at han falt utenfor på grunn av rusmisbruk. Alle har individuelle og sterke historier, men alle har det til felles at å skape forumteater og å vise det på forskjellige steder i samfunnet, har bidratt til å gi dem en stemme i samfunnet og i demokratiet (igjen). En deltaker oppsummerer det sånn:

> Jeg føler at jeg har en stemme – det hadde jeg ikke før. Jeg får lov til å mene noe og blir tatt på alvor. Det betyr jo alt. Å se at jeg kan spille en rolle. Det vil jeg tro vil bety veldig mye for mange rusmisbrukere, eks-rusmisbrukere og folk i psykiatrien. Å se at de faktisk kan spille en rolle. Fordi de har blitt fortalt gjennom hele sitt aktive rusliv at man ikke er verdt noe – at man er nederst på rangstigen, at man ikke kan noe, at man ikke, ja. Og så se at det ikke stemmer. Det tror jeg er noe av det som betyr aller mest. Og med all erfaring jeg har fra å snakke med andre, så. Det er det. Jeg føler at jeg har en stemme i demokratiet – det hadde jeg ikke før.

Kasus 2: Kunsten å gå: Pilegrimsvandring

I 2018 gjennomførte en gruppe deltakere en arrangert pilegrimsvandring i Spania (Camino del Santiago). Prosjektet *Kunsten å gå* retter seg mot personer som søker støtte til å håndtere hverdagsutfordringer. Prosjektet handler om å bli kjent med seg selv og sine egne ressurser og det å ha en meningsfull hverdag å gå til. Etter et forberedende kurs i Livsstyrketrening på 40 timer, med sentrale livstemaer og trening av oppmerksomt nærvær i fokus, og etter å ha gjennomført trening på turgåing, takket til sammen 11 deltakere ja til å være med på selve pilegrimsvandringen. Ni deltakere gikk i 16 dager (320 kilometer), og to deltakere til ble med på de siste seks dagene (111 kilometer), sammen med totalt to ansatte og tre frivillige. Artikkelforfatterne hadde ingen tilknytning til gjennomføringen av det forberedende kurset eller til selve gjennomføringen av pilegrimsturen. Deres roller var kun å være forskere, der spørreskjema ble distribuert hver kveld, etter dagens vandring, gjennom turlederen. Intervju i etterkant av pilegrimsturen ble gjennomført av førsteforfatteren.

Forskning gjennom standardiserte måletilnærminger for livskvalitet før og etter turen ga støtte for at pilegrimsvandringen hadde en styrkende effekt på deltakernes subjektive livskvalitet (livstilfredshet, mental *well-being* og personlig vekst), i alle fall på kort sikt, men også 14 dager etter turen var det en positiv endring i målingene, sammenlignet med målinger før pilegrimsturen (Løvoll & Torrissen, 2020). I en utforskning av personlig vekst, som en av underdimensjonene ved subjektiv livskvalitet, kom det fram at en positiv endring opprettholdt fra rett etter turen til 14 dager etter turen med en målbar effekt. Noen aspekter ved pilegrimsturen har i alle fall satt spor.

Datamaterialet ble analysert ut fra et kreativitets- og livskvalitetsperspektiv og tema som beskriver kreative prosesser i form av endringsprosesser, nye perspektiv eller bevisstgjøringsprosesser knyttet til egen livsstil ble identifisert. Dette utgjorde til sammen 16 sider med transkripsjoner fra de 11 informantene. Til sammen ble 6 overordnede temaer identifisert: selvinnsikt; tilstedeværelse; samhørighet; å være seg selv; opplevelser på

selve turen; optimisme. Hvert av temaene blir presentert med overordnet tema, presentasjon av tematisk variasjon og ett eksempel på sitat.

Selvinnsikt

Selvinnsikt var det største temaet som gikk igjen i materialet. Utvikling av selvinnsikt kom fram på flere ulike måter. Mange trekker fram den kroppslige selvinnsikten som en ny erfaring, med det å bli kjent med egen fysiske kapasitet og erkjennelsen av at kroppen trenger å være fysisk aktiv for å ha det bra. Det å generelt bli mer bevisst på sunne og gode valg kommer også fram. Turen bidro også til et større perspektiv på mening i livet, som for noen også innebærer spirituelle erfaringer. Flere trekker fram en bevissthet om å bruke naturen som ressurs i hverdagen, med større evne til selvomsorg som konsekvens. Noen artikulerer også en økt bevissthet om hvordan være «hele mennesker», som mer enn hode og tanker. En informant trekker fram flere momenter knyttet til dette temaet:

> Mange mål er oppnådd. Og samtidig er det en ny begynnelse. Ny begynnelse videre. Det er det det er. Jeg vil mer ut i naturen og føler en veldig enhet med naturen og elementene. Og sansesystemet. Få bruke det. Og kroppen. Det maskineriet vi har. Det er en utrolig kraft og hente i naturen slik jeg opplever det. Jeg bruker naturen og får kraft fra den. Får en tilstedeværelse som er utenfor tid, sted og rom. Der alt er borte, jeg bare er. [...] så jeg vil si at jeg er meg selv mer bevisst mine verdier og mine mål videre. Og det er ikke noe sånn stort og. Jeg vil gjerne leve veldig enkelt og i naturen. Ja, jeg vil gjerne spise sunt og ha en ren kropp og ja, være til nytte for meg selv og andre.

Tilstedeværelse

Tilstedeværelse var også et stort og gjennomgående tema. Dette kommer til uttrykk ved oppmerksomhet på naturen (gjerne detaljer), oppmerksomhet på andre mennesker, oppmerksomhet på egne følelser og

gjennom den mentale avstanden som skapes til hverdagslivet. En informant illustrerer noen momenter:

> Det er jo det her at du er så til stede altså der tid sted og rom er borte. Der alt det som skjer i verden og hjemme i [by] og ellers familie og sånn. Det blir borte fordi man er så oppi det som skjer og det som er og det man opplever og det man sanser at ja man blir. Ja jeg tror det at det et man bare glemmer alt annet og at man bare er på en måte. Og blir veldig oppmerksom eller det her med å drikke. Hva trenger kroppen. Jeg må drikke ok jeg må finne noe salt jeg må ikke bli svimmel jeg må få noe å spise. Man blir veldig oppmerksom på seg selv og kropp og hva kroppen trenger samtidig som man er veldig til stede i det som er rundt av natur og ja lokalbefolkninga og alle de byggene, ruinene og … Ja jeg blir veldig fasinert av alle de bygningene.

Samhørighet

Samhørighet var et viktig aspekt ved pilegrimsturen. Flere uttrykte det sosiale fellesskapet som det aller viktigste med turen. Opplevelsen av et positivt gruppefellesskap var for noen en ny erfaring. Mange mente stemningen i gruppa var god. I løpet av turen var det flere som uttrykte at de fikk mulighet til å utvikle vennskap, andre uttrykte opplevelsen sosial mestring som en ny erfaring. Noen uttrykte at de fikk opplevelsen av å få sosial støtte, men også en bevisstgjøring om betydningen av å gi eller dele av seg selv, for eksempel av verdien av å tørre å være åpen og dele følelser med andre.

> Vi ble kjempegodt kjent med hverandre. Fordi om vi hadde møtt hverandre her nede og sånn, så fikk vi noe helt annet i og med at vi delte soverom og sånt. Så veldig knyttet til hverandre ble vi. […] Jeg tror jeg kommer til å holde kontakten med noen av dem. Nei, jeg har følt et veldig godt samhold. At jeg følte meg ikke alene. Det synes jeg var en god følelse. Jeg har fått tro på at det er mulig å gjennomføre ting. Ja for hele våren har jo vært, ja både det og noen andre ting.

Å være seg selv

Det å være seg selv underveis på turen, som noe annerledes enn hverdagserfaringen, ble stadig trukket fram. Uttrykk for dette handlet om emosjonell mestring, uttrykk for stolthet, trygghet, mot til å skape en endring og en økt selvtillit. I denne prosessen kommer det fram at både det å utforske lekenhet og det å bruke humor (også galgenhumor) er viktige i prosessen. For en informant ble dette tydelig gjennom barnlighet og lek med identiteter:

> Jeg har følt at jeg har vært meg selv på turen. Og det har vel de andre også gjort. Jeg føler meg både sett og hørt og inkludert. Og det synes jeg er fantastisk. Det er ikke bestandig. Så jeg har følt at det var veldig inkluderende. Det har vært mye latter og det har vært mye humor, ja. Jeg har jo flirt så jeg har holdt på å «kjike meg av». Så. Og det er klart at når du også er trøtt og sliten. Det skal ikke så mye til. Men det å kunne ta barnet frem. Det å kunne ta dine feminine sider frem. Det var så herlig at det var fantastisk. Det er ikke noen hverdagskost det liksom. Så det synes jeg var godt.

Opplevelser på selve turen

Underveis på pilegrimsturen er det flere informanter som beskriver intense opplevelser som en viktig side av sin kreative prosess. Opplevelser underveis ble identifisert med positive følelser, og flere brukte også uttrykket «å være i en boble». Flere trekker fram at det skjedde en bevisstgjøring av verdien av estetiske opplevelser underveis, gjennom sanseopplevelser, opplevelser av det skjønne i natur, arkitektur og spansk landsbyliv. En informant forklarer det slik:

> Jeg klarte å åpne opp sansene. Jeg gjorde det. Så fikk jeg også en sånn deja vu-opplevelse når jeg gikk etter veien. Og jeg klarte å åpne. Jeg hørte plutselig fugler som kvitret og lukter lukt av ting. Og ja, jeg la merke til alt. Det er liksom. Ting som man vanligvis ikke legger merke til det la jeg merke til på den turen. Det var jo ufattelig vakkert, da.

Optimisme

Pilegrimsturen har gitt flere av informantene nytt håp og en optimisme med tanke på å ta bedre styring over egen framtid. Flere mener turen har bidratt til at de ser mulighetene for en personlig endring og livsmestring eller en mer generell utvikling av håp. En av informantene uttrykker det slik:

> Men jeg tror jeg må lete etter ord. Kanskje om en stund kan jeg si mer, men akkurat her og nå så er det klart en forandring. Jeg er helt klart mer optimistisk, føler jeg meg. Altså mere … og samtidig også kanskje mere rolig og at det går bra.

Syntese av de to kasusstudiene

I en oppsummert essens av de to kasusstudiene i svært ulike kontekster, fantes fellesnevnere: Det å bli kjent med og utvikle egne ressurser gjennom et samskapende fellesskap, det å perspektivere egen rolle (ev. stigma) og bli mer trygg på å gå inn i andre identitetskonstruksjoner (også gjennom lek), opplevelsen av mening og utvikling av perspektiv i eget liv, samt opplevelsen av håp og optimisme. Kasusstudiene hadde også noen ulikheter, der teatererfaringen knytter seg opp mot å skape verdier for andre og dermed indirekte seg selv. Pilegrimsvandringen på sin side bød på opplevelser av tilstedeværelse og sterke innslag av positive følelser som spontane stimuli.

Diskusjon

Gjennom kasusstudiene kommer det fram at kreativitet og livskvalitet er relatert. Begrepene er hver for seg svært store og inneholder svært mange aspekter. Med utgangspunkt i funnene fra kasusstudiene, kan vi sirkle noen aspekter inn som mer vesentlige enn andre. Først og fremst knyttes dette til en tolkning av «kreativitet med liten k» (Schmid, 2005) og eudaimonia, forstått som opplevelser og aktiviteter som utvikler individuelle

potensialer, verdier og sosiale relasjoner (Vittersø, 2016). Felles tema sentreres rundt egenskaper med lekenhet og flyt, der det i den umiddelbare fysiske og sanselige situasjonen der kreativitet utspiller seg, skjer en slags forløsning ved at oppmerksomheten rettes vekk fra egen følelse av å komme til kort. Samtidig bringer erfaringene fra de ulike kasusene kunnskap om hvordan deltakerne har utviklet nye ressurser og fornyet optimisme.

Temaene som gikk igjen i begge kasusstudiene viser at disse kreative praksisene på mange måter er uttrykk for eudaimoni, der nettopp utvikling av individuelle potensial i et samskapende fellesskap, utvikling av verdier gjennom en aktiv meningssøkende og reflekterende prosess, og utvikling av sosiale relasjoner i et støttende sosialt fellesskap er identifisert, både i teatret og gjennom pilegrimsvandringen. En sammenkobling mellom kreativitet og livskvalitet støttes i en forståelse av psykologisk vekst (Ryff, 2017), noe som kan gi en forklaring på funnet fra pilegrimsvandringen, der personlig vekst, målt med spørreskjema, ble identifisert (Løvoll & Torrissen, 2020). Funnene gir støtte til eksisterende forskning på sammenhenger mellom kultur og helse (Fancourt & Finn, 2019), men bidrar med nyanserte perspektiver fra positiv psykologi, i tillegg til en aktualisering i den norske konteksten. En artikulering av innhold i kreativitetstolkningen bidrar også til en dypere forståelse av hvordan vi i en norsk, tverrfaglig kontekst kan kommunisere om virksomme prosesser for økt livskvalitet.

Temaene som ble identifisert fra informantene, ble identifisert som styrkende psykologiske prosesser som uttrykk for eudaimonisk *wellbeing*, men uten at dette var uttalte tema for praksisen på forhånd eller underveis. Disse styrkende prosessene skjer altså samtidig eller parallelt med at fokuset til informantene er på deltakelsen i teatret eller pilegrimsvandringen. Det er interessant at dybden i den eudaimoniske erfaringen er såpass uttalt som den er, altså utenfor et terapirom. Funnene gir støtte for at kreative praksiser har potensial i utvikling av eudaimonisk *wellbeing* for den enkelte. En skal likevel være forsiktig med å generalisere funnene.

Praksisen der kreativiteten utspilles, har en rekke karakteristikker som er viktige å sette søkelys på i forståelsen av hva som kan danne et godt

utgangspunkt for en tverrfaglig og tverrprofesjonell overbygning. Det er mange betingelser som må være til stede for at en styrkende prosess kan finne sted. Lysten til å være med å leke, det være seg gjennom teater eller pilegrimsvandring, må på en eller annen måte trumfe frykten for at dette blir et nytt personlig nederlag. Her ligger det en kjerne i det å føle seg invitert inn i leken og tørre å slippe seg løs, med eller uten press utenfra i denne prosessen. For sårbare grupper er nok terskelen for deltakelse i kulturaktiviteter gjerne høy, men utbyttet kan til gjengjeld være svært stort, sett ut fra et perspektiv på eudaimonisk livskvalitet. Mer oppmerksomhet er nødvendig å knytte til disse overgangene i psykisk helsearbeid, og samtidig er eksistensen av organiserte kulturaktiviteter helt essensiell. I de to kasusstudiene var begge prosjektene driftet av idealister med svært høyt engasjement og en genuin interesse for å støtte deltakerne i deres utviklingsprosess. Prosessene betinger altså godt lederskap, inkludert gode sosiale og emosjonelle ferdigheter. Der tilliten til lederen utfordres, og der de sosiale fellesskapene ikke er trygge, kan verdien av slike tiltak være svært begrenset.

Kreativitet

Kreativiteten som deltakerne i kasusstudiene beskriver, har klare koblinger til teorier om livskvalitet. Det å se seg selv i et nytt lys, få nye tanker om seg selv og eventuelt utvikle en selvforståelse som imøtegår stigma, bærer med seg aspekter med personlig vekst og en mulig endring til noe bedre. Flere deltakere i begge studiene sier at de har utviklet et mer positivt syn på seg selv etter at de ble med i prosjektene, og at de ikke lenger definerer seg selv som rusmisbrukere og samfunnsproblem, men som medborgere som har en viktig stemme i samfunnet. Det foregår altså en transformerende prosess, der deltakerne kommer ut på den andre siden med nye innsikter og erkjennelser. De kreative praksisene har dermed fungert som en forløsning for enkelte. Dette spiller på originalitet i tenkningen som oppstår, positive følelser assosiert med dette og et ønske eller en optimisme rundt det å ta mer bevisste valg eller velge en annen identitetskonstruksjon. Deltakernes erfaringer av kreativitet knyttes i stor grad til tidligere forskning på kreativitet med liten k (Schmid, 2006).

Det å være i prosessen er selve målet med det kreative praksisfellesskapet. For teatergruppa er det dialogen og åpenheten som utspilles, både med hverandre og publikum, som kan skape oppfatninger om noe nytt. For pilegrimsvandrerne handler det i stor grad om å gjennomføre en stor fysisk og mental oppgave, der selve vandringen med dagsmarsjer på over 20 kilometer i gjennomsnitt, utgjør et stort stykke fysisk arbeid. I tillegg skal dette gjennomføres i gruppe, blant personer som har tidligere erfaringer med sosial utestengelse, stigma eller som har hverdagsutfordringer. Pilegrimsvandringen utgjør også en reise langt vekk fra de vanlige rammene. Kreativiteten i begge kasusstudiene kan betraktes ved at den enkelte produserer originale, unike og konsistente ideer, utvikler ekspertise i minst ett domene og tar risiko til tross for en fare for å mislykkes (Buckhardt et al., 2003). Deltakerne står i fare for å mislykkes med prosjektet og trenger å mobilisere mye krefter for at dette ikke skal skje. Buckhardt et al. minner om at selv om en person kan være kreativ, er det ingen garanti for at en person er kreativ innenfor et gruppefellesskap. Kreativitet i et gruppefellesskap fordrer et læringsmiljø som fremmer og oppmuntrer til personlig kreativitet, der alle opplever å være verdifulle medlemmer av gruppefellesskapet. Innenfor rammene av den gjennomførte pilegrimsvandringen, er det grunn til å tro at kreative prosesser *innenfor* gruppefellesskapet fant sted, noe som støttes av de identifiserte temaene samhørighet og det å være seg selv på en friere måte enn i hverdagssituasjonen. For teaterprosjektet er det sosiale gruppefellesskapet helt essensielt for utviklingen av kreativitet.

I en utforskning av hva som kan skape kreative prosesser, vil ulike innganger gi ulike svar. Kreativt arbeid er ved sin kjerneegenskap knyttet til usikkerhet og uforutsigbarhet, og målene oppstår gjerne underveis. Ofte vil det kunne være mange samvirkende faktorer som opptrer under ett som skaper kraftfulle prosesser. I en analyse av teaterdeltakelse trekkes det fram at evnen til improvisasjon betinger at hvert individ bidrar i et fellesskap (Hanson et al., 2021, s. 35). Til og med små og uforutsette bidrag fra enkeltpersoner kan ha store ringvirkninger for den kreative prosessen. Hva som utgjør «det nye» i en kreativ prosess kan også utfordres. Kreativitet trenger heller ikke stå i motsetning til tradisjon, men «brudd med rutiner» på en eller annen måte kan være et vesentlig moment (Hanson et

al., 2021, s. 89). Deltakelsen i de kreative praksisene som er studert, utgjør begge et klart brudd på hverdagsrutinen, og de demonstrerer hvor viktig det er med et godt samhold i gruppa for å kunne utvikle sine kreative sider.

Lek og flyt

I datamaterialet finner vi en kobling mellom lek og kreativitet. Flere deltakere i begge prosjektene sier at de satte pris på den lekne holdningen som preget aktiviteten de var med på fordi det bidro til perspektivering og endring. Flere nevner at et liv som rusavhengig ikke rommer lek fordi miljøet er så tøft, og fordi man så lett blir satt i bås og plassert i negative posisjoner. Det å kunne hengi seg til leken på måter som bidrar til å avbalansere, bøye og transformere føles derfor både godt og forløsende for flere (Schechner, 1993, s. 43). Forumteater fordrer en leken og utforskende holdning hos deltakerne, og på forskjellige måter sier alle at den lekne inngangen til kreativ samskaping fremmer engasjement, glede, samhold, selvaksept og muligheter for nye roller i samfunnet. Lek-temaet er kanskje mindre dominerende i materialet knyttet til pilegrimsvandringen, men også her viser flere til lekens engasjerende, livsbejaende og transformative potensial. Dette kommer blant annet til uttrykk når en deltaker framhever at han våget å leke litt med den han var ved å ta fram sine feminine sider. Dette kunne han aldri ha gjort hjemme, sier han, og han forbinder dette med glede og en ny opplevelse av seg selv. Med referanse til Gadamer kan vi derfor si at deltakeren (og andre) blir dratt inn i leken på måter som gjør at leken *leker* med ham (1986).

Flyt som sentral opplevelse i en kreativ prosess kan forstås som positive opplevelser på pilegrimsturen, og gjerne også i en situasjon på scenen der en heller smelter sammen med dramaet som utspiller seg, framfor å tenke på egen prestasjonsangst i øyeblikket. Flere av informantene bruker begrep som «å være i en boble» i deres beskrivelse av å være helt oppslukt i øyeblikket, noe som direkte kan henspille på flyt. I flyt er følelsen av prestasjonsangst fraværende. Når fokuset er på scenearbeidet, og ikke på egen prestasjonsangst, er det grunn til å tolke flytopplevelser som relevant, i det minste som en tilstand man fluktuerer inn og ut av (Csikszentmihalyi & Nakamura, 2010). Typisk er det å leke, og det å bli helt oppslukt i denne leken, uttrykk for flyt.

Kreative praksiser som medierende for eudaimonisk wellbeing

Fellesskapet med et fokus på kreativ prosess fungerer som en medierende prosess for utviklingen av personlige motivasjonssystem, altså at det gjennom den kreative prosessen aktiveres en endring i det personlige motivasjonssystemet. Dette gir støtte til teorien om *purpose and power*, som forklarer den medierende mellomposisjonen mellom sosiale meningssystem, på den ene siden (slik som fasilitering for, bidrag til eller også hindring av kreative prosesser), og personlige motivasjonssystem på den andre (som relateres til personlige ressurser og hindringer, evne til organisering, personlige ønsker, vaner, sosiale interaksjoner, materielle betingelser osv.) (Hanson et al., 2021). Gjennom tilrettelagte fellesskap for kreative prosesser oppstår en utviklingsprosess, vel å merke når den enkelte føler samhørighet i et gruppefellesskap og når prosessen støttes i et godt læringsmiljø. For at en kreativ prosess kan skje, betinges et sosialt, materielt og temporært fellesskap (Hanson et al., 2021), men også engasjerte ledere og viljen til å se den enkelte. Verdien av det å få en stemme og det å bli hørt spiller på noe av det mest menneskelige i oss.

En overfokusering på betydningen av psykologisk vekst kan kritiseres for å fremme et prestasjonsperspektiv og dermed skape mer press for å realisere seg på flere ulike prestasjonsarenaer. Det å kjenne på et forventningspress kan være skadelig over tid. Prestasjonsangst kan blokkere. I en tolkning av betydningen av å utvikle egne potensial innenfor eudaimonia handler ikke dette om at man skal prestere mest mulig for å ha det bra. Flytforskning redefinerer det å sette seg et prestasjonsmål til å forstå hva det innebærer å jobbe styrkebasert og hvordan dette kan påvirke vår evne til å være i flyt (Schiepe-Tiska & Engeser, 2021). Dette innebærer muligheter til å påvirke et annet menneske (eller større: som å påvirke verden), på en måte der man selv kan imponere, men også situasjoner der en person kan føle seg viktig, sterk og betydningsfull. Flyt er dermed ikke avgrenset til å streve mot mål som er observerbare for andre, men er også knyttet til indre drivkrefter i følelsen av å bety noe for andre. Både gjennom pilegrimsvandringen og gjennom teateropplevelsene er slike situasjoner, der en kan føle at en betyr noe for andre, til stede i møte med andre deltakere og i møte med andre samfunnsaktører, slik som politikere og Nav-tilsatte

for teaterdeltakerne. Deltakerne følte seg fysisk sterke gjennom pilegrimsvandringen, de opplevde å være viktige i møtet med Nav og andre samfunnsaktører, og de opplevde å utvikle egen selvoppfatning.

Begrensninger ved studien og behov for videre forskning

En utforskning av to svært forskjellige kasusstudier gir på ingen måte uttømmende svar på forholdet mellom kreativitet og livskvalitet. Både forståelsen av kreative prosesser og en rikere inngang til å forstå livskvalitet bør utvikles gjennom studier av ulike kreative praksiser og med flere vitenskapelige metoder.

Litteratur

All-Party Parliamentary Group on Arts, Health and Wellbeing. (2017). *Creative health: The arts for health and wellbeing.* https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/09/Creative_Health_Inquiry_Report_2017.pdf

Aristoteles. (1992). Nicomachean ethics. I M. L. Morgan (Red.), *Classics of moral and political theory* (s. 232–282). Hackett Publishing Company.

Basting, A. (2000). *Creative care: A revolutionary approach to dementia and elder care*. HarperOne.

Bukhardt, G., Monsour, M., Valdez, G., Gunn, C., Dawson, M., Lemke, C., Coughlin, E., Thadini, V. & Martin, C. (2003). *enGauge 21st century skills: Literacy in the digital age.* North Central Regional Educational Laboratory and the Metiri Group.

Boal, A. (1996). Politics, education and change. I J. O'Toole & K. Donetan (Red.), *Drama, culture and empowerment: The IDEA dialogues* (s. 47–52). IDEA Publications.

Boal, A. (2002). *Games for actors and non-actors*. Routledge.

Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology, 3*(2), 77–101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Braun, V. & Clarke, V. (2019). Reflecting on thematic analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, *11*(4), 589–597. https://doi.org/10.1080/2159676X.2019.1628806

Braun, V. & Clarke, V. (2021) One size fits all? What counts as quality practice in (reflexive) thematic analysis? *Qualitative Research in Psychology*, *18*(3), 328–352. https://doi.org/10.1080/14780887.2020.1769238

Brown, S. (2010). *Play: How it shapes the brain, opens the imagination, and invigorates the soul*. Penguin.

Clift, S. & Camic, P. M. (Red.). (2016). *Oxford textbook of creative arts, health and wellbeing*. Oxford University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1975). Play and intrinsic rewards. *Journal of Humanistic Psychology*, *15*(3), 41–63. https://doi.org/10.1177/002216787501500306

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. HarperPerennial.

Csikszentmihalyi, M. & Nakamura, J. (2010). *Effortless attention in everyday life: A systematic phenomenology*. MIT Press.

Cuypers, F., Knudtsen, M., Sandgren, M., Krokstad, S., Wilstrom, B. & Theorell, T. (2011). Cultural activities and public health: Research in Norway and Sweden. An overview. *Journal of Arts and Health: An International Journal for Research, Policy and Practice*, *3*(1), 6–26. https://doi.org/10.1080/17533015.2010.481288

Dissanayake, E. (1992). *Homo aestheticus: Where art comes from and why.* University of Washington Press.

Fancourt, D. (2017). *Arts in health: Designing and rehearsing interventions*. Oxford University Press.

Fancourt, D. & Finn, S. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. World Health Organization. https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf

Fisher, R. (2004). What is creativity? I R. Fisher & M. Williams (Red.). *Unlocking creativity: Teaching across the curriculum* (s. 6–20). David Fulton Publishers.

Fredrickson, B. L. (2001). The role of positive emotions in positive psychology: The broaden-and-build-theory of positive emotions. *American Psychologist*, *56*(3), 218–226. https://doi.org/10.1037/0003-066X.56.3.218

Gadamer, H.-G. (1986). *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge University Press.

Gillam, T. (2018). *Creativity, wellbeing and mental health practice*. Palgrave Macmillan.

Hansen, E., Sund, E., Knudtsen, M. S., Krokstad, S. & Holmen, T. L. (2015). Cultural activity participation and association with self-perceived health, life-satisfaction and mental health: The young HUNT study Norway. *BMC Public Health*, 15, 1–8. https://doi.org/10.1186/s12889-015-1873-4

Hanson, M. H, Amato, A., Durani, A., Hoyden, J. R., Koe, S., Sheagren, E. & Yang, Y. (2021). *Creativity and improvised education. Case studies for understanding impact and implications*. Routledge.

Hämäläinen, S., Musial, F., Salamonsen, A., Graff, O. & Olsen, T. A. (2018). Sami yoik, Sami history, Sami health: A narrative review. *International Journal of Circumpolar Health*, *77*(1), 1–8. https://doi.org/10.1080/22423982.2018.1454784

Ings, R., Crane, N. & Cameron, M. (2012). *Be creative be well. Arts, wellbeing and local communities: An evaluation*. Arts Council England. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Be_Creative_Be_Well.pdf

Jensen, A., Torrissen, W. & Stickley, T. (2020). Arts and public mental health: Exemplars from Scandinavia. *Public Health Panorama*, *6*(1), 194–210.

Jensen, A. (2019). Culture Vitamins – an Arts on Prescription project in Denmark. *Perspectives in Public Health*, *139*(3), 131–136. https://doi.org/10.1177/1757913919836145

Keyes, C. L. M., Shmotkin, D. & Ryff, C. D. (2002). Optimizing well-being: The empirical encounter of two traditions. *Journal of Personality and Social Psychology*, *82*(6), 1007–1022. https://doi.org/10.1037/0022-3514.82.6.1007

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (T. M. Anderssen & J. Rygge, Overs., 3. utg.). Gyldendal Akademisk.

Laitinen, L., Jakonen, O., Lahtinen, E. & Lilja-Viherlampi, L.-M. (2020). From grassroots activities to national policies – the state of arts and health in Finland. *Arts & Health*, 1–18. https://doi.org/10.1080/17533015.2020.1827275

Løvoll, H. S., Røysamb, E. & Vittersø, J. (2017). Experiences matter: Positive emotions facilitate intrinsic motivation. *Cogent Psychology, 4*(1), 1340083. https://doi.org/10.1080/23311908.2017.1340083

Løvoll, H. S. & Torrissen, W. (2020). Kunsten å gå. Pilegrimsvandring og subjektiv livskvalitet. *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, *2*(2), 122–139. https://doi.org/10.18261/issn.2535-7913-2020-02-04

Maslow, A. H. (1962). *Towards a psychology of being*. Princeton.

Moreno, J. L. (2019). *Psychodrama* (Bd. 1., 4. utg.). Psychodrama Press. (Oppr. utg. 1946)

National Centre for Creative Health. (2021). *Creativity for healthy lives.* https://www.culturehealthandwellbeing.org.uk/news/general-news/national-centre-creative-healthhttps://www.culturehealthandwellbeing.org.uk/news/general-news/national-centre-creative-health

Richards, R. (1999). Everyday creativity. I M. A. Runco & S. R. Pritzker (Red.), *Encyclopedia of creativity* (Bd. 1, s. 683–689). Academic Press.

Rogers, C. R. (1970). Towards a theory of creativity. I P. E. Vernon (Red.), *Creativity: Selected reading*. Penguin.

Ryff, C. D. (1989). Happiness is everything, or is it? Explorations on the meaning of psychological well-being. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57, 1069–1081. https://doi.org/10.1037/0022-3514.57.6.1069

Ryff, C. (2017). Eudaimonic well-being, inequality, and health: Recent findings and future directions. *International Review of Economics*, *64,* 159–178. https://doi.org/10.1007/s12232-017-0277-4

SHD, KD og Nkr. (1999). *Fra prosjekt til hverdagsliv. Om regjeringens kultur- og helsesatsing*. Sosial- og helsedepartementet, Kultur- og kirkedepartementet, Norsk kulturråd.

Schechner, R. (1993). *The future of ritual: Writings on culture and Performance*. Routledge.

Schiepe-Tiska, A. & Engeser, S. (2021). Flow in nonachievement situations. I C. Peifer & S. Engeser (Red.), *Advances in flow research* (2. utg., s. 109–136). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-53468-4_4

Schmid, T. (2005). Promoting health through creativity: An introduction. I T. Schmid (Red.), *Promoting health through creativity: For professionals in health, arts and education*. Whurr Publishers.

Shaughnessy, M. F. (1987). Health through creativity. *Creative Child and Adult Quarterly*, *12*, 237–248.

Solli, B. (2002). *Seid: Myter, sjamanisme og kjønn i vikingenes tid.* Pax forlag.

Steinkopf, H. (u.å). *Lek er veien til endring: Forskningens blikk på leken* https://rvtssor.no/filer/dokumentarkiv/31032017_lekerveientilendring2.pdf

Steinsland, G. (2005). *Norrøn religion: Myter, riter og samfunn.* Pax forlag.

Stolz, S. A. (2015). Embodied learning. *Educational Philosophy and Theory*, *47*(5), 474–487. https://doi.org/10.1080/00131857.2013.879694

Theorell, T., Knudtsen, M. S., Horwitz, E. B. & Wikström, B.-M. (2016). Culture and public health activities in Sweden and Norway. I S. Clift & P. Camic (Red.), *Oxford textbook of creative arts, health, and wellbeing: International perspectives on practice, policy and research* (s. 171–177). Oxford University Press.

Tonkin, A. & Whitaker, J. (Red.). (2019). *Play and playfulness for public health and wellbeing*. Routledge.

Torrissen, W. & Stickley, T. (2018). Participatory theatre and mental health recovery: A narrative inquiry. *Perspectives in Public Health*, *138*(1), 47–54. https://doi.org/10.1177/1757913917723944

Torrissen, W., Stålem, E. S., Krogseth, C., Olsen, T. & Scheele, H. (2017). «Den blå timen»: act2 Forumteater, demokrati og helse. I K. H. Heggstad, B. Rasmussen & R. G. Gjærum (Red.), *Drama og teater: Marginalitet, etnisitet og helse.* Fagbokforlaget.

Turner, V. (1983). Body, brain and culture. *Zygon*, *8*(3), 221–245.

Vittersø, J. (2016). *Handbook of eudaimonic well-being*. Springer.

Walsh, F. (2013). *Theatre and therapy*. Palgrave Macmillan.

Wersland, E. M. (2006). *Joik i den gamle samiske religionen*. Forlaget Vett og viten.

Winnicott, D. (2005). *Playing and reality*. Routledge.

Zinker, J. (1977). *Creative processes in gestalt therapy*. Brunner.

KAPITTEL 15

Flere ting på en gang? Pluralisme i lydlig erfaring og utøvelse

Erik C. Fooladi og Andreas Barth

Summary
Herein, we circle around a sound phenomenon that may appear trivial but that under closer investigation turns out to be both complex and manifold: The sound of water poured into a glass or mug. We use existing research from various disciplines as well as our own sound recordings, and thus explore both scientific and aesthetic aspects of the sound of hot and cold water, and the differences between the two. Drawing on the thinkers Bateson, Berlin, and Dewey, we discuss relations between «trivial issues» and «the large questions» (Bateson), whether a phenomenon can be more than one thing at the same time (Berlin), and human experiences in encounters with the phenomenon (Dewey). We discuss this against various forms of interdisciplinarity and collaboration across traditional epistemic boundaries and hierarchies. This way, we reflect upon how an everyday phenomenon can be a meeting place between the aesthetic, educational and scientific, both with regards to this specific phenomenon, and on a more general basis.

Keywords: sound, water, pluralism, aesthetic experience, transdisciplinarity, interdisciplinarity

Sitering av denne artikkelen: Fooladi, E. og Barth, A. (2022). Flere ting på en gang? Pluralisme i lydlig erfaring og utøvelse. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 285–313). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

Ouverture[1]

Forestill deg at du kommer inn på et kjøkken eller møterom. Der ser du en vannkoker som akkurat er ferdig å koke, ei mugge med kaldt vann, og noen glass og krus. Det er en annen person i rommet. Idet du snur ryggen til for å gjøre noe annet, hører du at denne personen heller vann oppi et glass eller krus. Ene og alene basert på lyden av vannet som helles, vet du intuitivt om vannet som helles, er det varme eller kalde, selv om den eneste (relevante) lyden du hører, er den som lages av vannet. Hvorvidt du reflekterer over denne lydlige erfaringen, og den intuitive innsikten om vannet som helles, er imidlertid et åpent spørsmål.

Vi inviterer nå deg som leser til å erfare dette selv, ved å helle kokende vann og kaldt vann fra hver sin mugge eller vannkoker over i to identiske glass eller krus. Deretter kan du gjerne lytte til Spor 1, som er blant lydsporene som følger med artikkelen.[2]

1 Artikkelen inngår i et festskrift for å markere komponist Magnar Åms 70-årsjubileum. Vi har begge samarbeidet med Åm, og kjenner ham som en komponist og musiker med stor sensitivitet for sine lydlige omgivelser, deres kvaliteter og teksturer. Både i musikalsk samspill og som en mer generell holdning i livet. Spontanitet og intuisjon i møte med lydlige impulser blir dermed viktig, likeså åpenhet for hva som kan telle som musikalske og estetiske erfaringer. Ett eksempel fant sted under en utendørskonsert vi som del av bandet Quest spilte sammen med Magnar i 2014. Underveis i konserten fløy ei grågås over oss, hvorpå Magnar og en av oss spontant gikk inn i musikalsk dialog med denne gåsa. Vi håper denne artikkelen kan være et bidrag i Magnars ånd.

2 Lydspor er gjort tilgjengelig som digitalt innhold på https://www.hivolda.no/fooladi-barth-flere-ting.

Innledning

Gjennom store deler av musikkhistorien har natur og «autentiske lyder» spilt en rolle i musikalsk komposisjon, slik som Tsjajkovskijs bruk av kanon (1812-ouverturen) og Respighis bruk av opptak av fuglesang (Pini di Roma). Via konkret musikk (f.eks. Godøy, 2021) har veien gått til nyere musikk eller lydkunst der teknologi har gjort det mulig å bruke eksempelvis naturlyder i mer eller mindre behandlet form, *i* eller *som* musikk (eksempelvis John Cage, Jana Winderen, Jacob Kirkegaard mfl.) Lyden av vann som helles, eller renner, er noe de aller fleste mennesker hører hver eneste dag. Likevel er det som beskrives i ouverturen ovenfor noe svært mange av oss, kanskje det store flertallet, ikke synes å ha lagt merke til. Mange lydlige erfaringer er inntrykk vi velger å filtrere bort, eller kanskje ikke engang legger merke til og derfor aldri har reflektert over i første omgang. Hvis vi oppdager eller blir gjort oppmerksom på, og så reflekterer over det faktum at vi (sannsynligvis) klarer å høre forskjell på varmt og kaldt vann, trer spørsmålet fram om *hvilket perspektiv vi velger* når vi reflekterer over dette. Tenker vi på det som et mulig estetisk virkemiddel, en lyd vi kan bruke i et musikkstykke når vi komponerer eller utøver musikk? Kanskje er det en estetisk erfaring i seg selv, liksom mange setter pris på lyden av fuglesang, vind som suser i trær, motoren i en Harley-Davidson, ei ventilasjonsvifte eller lyden fra pusten av partneren ved siden av en i senga klokka fire om natta? Eller kanskje vi reflekterer over *hvorfor* varmt og kaldt vann lyder ulikt når det helles, og begynner å gruble over hvilke egenskaper ved vannet som gjør at det produserer ulik lyd ved ulike temperaturer? Kanskje vi tenker at dette er noe vi har lyst til å ta med neste gang vi skal undervise, det være seg en musikktime eller en naturfagtime? Hvilke av disse perspektivene vi velger, og flere andre er sikkert mulige, vil bero på hvem vi er, hvilke bakgrunner vi har, hva slags kunnskaper vi besitter, hvor vi befinner oss og flere andre faktorer. Men kanskje kan vi også velge flere perspektiver på en gang?

Teoretiske inspirasjoner

> I've always thought that way. That the relation between, what, me and that book […] on the table, is still a microcosm of the relation between man and God, or God and the Devil or what have you. That the big relations and small relations are all the same thing. To study purposes, you have to work with small ones sometimes. (Bateson, 2010, 5:45–6:00)

Gregory Bateson illustrerer en sentral tanke hos oss som har skrevet denne teksten, nemlig vårt forhold til hverdagslige sanseerfaringer, og hvordan disse kan finne plass i oppmerksomheten vår, eller filtreres bort som irrelevante. Vi mener at lyden av vann ved ulike temperaturer er et eksempel som gir et godt utgangspunkt til å reflektere over dette. Særlig interessant er hvordan én og samme erfaring, og fenomen, kan ha svært ulike funksjoner, eller bety svært ulike ting, for ulike personer. Det være seg en komponist, en lærer/barnehagelærer, en naturviter, en musiker eller lydkunstner, eller hvem som helst annen. Vi stiller også spørsmål om det faktisk *er* slik at dette betyr ulike ting for ulike personer, eller om det heller er slik at det kan bety ulike ting *fra ulike posisjoner*. Altså i hvilken grad, og på hvilke måter, det samme kan bety flere ulike ting for samme person, på samme tid. Dette siste medfører nødvendigheten av å kunne innta (minst) to posisjoner samtidig, eksempelvis å forholde seg til vannlyden som musikk, fra et musisk perspektiv, og som fysikkfaglig naturfenomen. Selv om dette kan framstå som selvfølgelig, er det ikke trivielt. Dette fordi de to posisjonene bygger på svært ulike arbeidsmåter, tenkemåter, kunnskapskulturer, forestillinger av fenomenet, kanskje endog verdensanskuelser. For å diskutere dette vil vi trekke på Isaiah Berlins tenkning om pluralisme og hans begreper *positiv og negativ frihet*. Som fysisk menneske kan man kun fylle ett romlig sted om gangen, man opptar kun det rommet ens kropps utstrekning tillater. Men i tanken er det mulig, om man er villig til, og evner, å innta flere samtidige posisjoner; en form for pluralisme. Dermed blir vår case også en utforsking i forholdet mellom pluralisme og former for faglighet på tvers av fag og kunnskapsformer. Lyden av vann som fysisk fenomen er på ett vis udiskutabel,

ukomplisert. Det er vanskelig å være uenig i at fysikken og naturvitenskapen kan beskrive, og kanskje forklare, det. Hvorvidt møtet med lyden av vann er å regne som en estetisk erfaring, vil i noens øyne kunne diskuteres, så for å belyse dette henter vi hjelp i John Deweys tenkning om estetiske erfaringer.

Vi er to forfattere i dette arbeidet: En akademiker (naturviter, naturfag- og tverrfaglig didaktiker, Erik) som er lekperson på det utøvende feltet (amatørmusiker), og en praktiserende håndverker/instrumentmaker og musiker (Andreas) som er lekperson på det akademiske feltet. Arbeidet og teksten er blitt til i aktivt samarbeid og dialog, og ført i pennen av Erik. Slik diskuterer vi her ikke bare perspektiver på tvers av fagdisipliner, men også på tvers av klassiske faglige og kunnskapsmessige (epistemiske) hierarkier.

Vi håper å vise at den tilsynelatende trivielle handlingen med, og den lydlige erfaringen av, å helle litt vann i en kopp i realiteten er innvevd i et komplekst nettverk av kunnskap, erfaringer og tenkning. Vi hevder at det krever ulike tilnærminger og faglige perspektiver hvis man ønsker å forstå den i dybden og ta ulike menneskers møte med fenomenet på alvor. Som en bieffekt av vår utforsking av vannlyd har vi jobbet aktivt med å utvikle måter å samarbeide på i relasjonen mellom ulike kunnskapskulturer. Slik blir ikke bare fenomenet vannlyder og erfaringer med disse, men også arbeidsmåten vår, å regne som resultater fra prosjektet. Vi vil derfor beskrive og diskutere også denne siden ved prosjektet mer eksplisitt, både som metode og som resultat av et utviklingsarbeid. Slik blir dialogen i prosjektet til det Gregory Bateson (1972) omtaler som en *metalog* (*metalogue*), en samtale der ikke bare innholdet i samtalen, men også samtalens struktur i seg selv, bidrar til å belyse emnet for samtalen. Vi har søkt å holde på denne tanken i utforming av denne teksten, og har derfor bevisst valgt en noe ukonvensjonell og hybrid struktur, der vi låner fra skrivekulturer i flere fag. Slik håper vi at både tekstens innhold, struktur og skriveform kan bidra til å beskrive og belyse samarbeid på tvers av fag og kunnskapsformer.

Vi tar utgangspunkt i tre ulike dimensjoner ved det nevnte fenomenet: (i) vannlyden som vitenskapelig naturfenomen og naturfagdidaktisk

ramme; (ii) vannlyden som kunstnerisk virkemiddel og uttrykk; (iii) vannlyden som lydlig erfaring. Vi innleder med å beskrive arbeidsmetoden vår, som danner grunnlag for resten av arbeidet.

Om transfaglighet, og om samarbeidsmåter i prosjektet

Vi har søkt å trekke på hverandres styrker og opprettholde en mest mulig jevn maktrelasjon mellom oss forfattere, og mellom våre respektive fag-/arbeidsområder. Iblant vil man likevel møte på paradokser, motsigelser og friksjoner i slike samarbeid på tvers. Ramadier (2004) beskriver ulike former for (tverr)faglighet og hvordan disse forholder seg til slike paradokser og motsigelser. *Enfaglighet* (*unidisciplinarity*)[3] krever at man foretar en reduksjonisme, slik som å redusere vannlyden til kun å handle om fysikk og/eller kjemi, at alt er materie og fullgodt kan beskrives og forstås i lys av dette faktum. Dette er ikke en uvanlig posisjon, både i akademiske arbeider og for folk flest. For vårt prosjekt er dette åpenbart dysfunksjonelt, siden vi allerede har vist at fenomenet er mangfoldig, og at målet nettopp er å møte fenomenet fra ulike sider. *Flerfaglighet* (*multidisciplinarity*) innebærer i Ramadiers modell en arbeidsdeling der man dekker hver sine felt av et område, dog med minimal grad av samarbeid. Man anerkjenner flere perspektiver, men både her og i enfaglighet er det enkelte fag eller perspektiver relativt upåvirket. Metaforisk kan vi snakke om å sy et faglig lappeteppe eller å legge fliser på et gulv. Dette tjener heller ikke vårt prosjekt fordi vi nettopp er interessert i å undersøke hvordan ulike perspektiver kan berike hverandre, ikke jobbe parallelt i hver vår silo, eller i tandem, med hvert vårt delprosjekt. *Tverrfaglighet* (*interdisciplinarity*) er ifølge Ramadier en måte å samarbeide på der kontakten og dialogen mellom fag/perspektiver er reell og målet er syntese. Konsekvensen av ønsket om syntese er at det ene perspektivet har en form

3 Ord som «enfaglighet» og «transfaglighet» finnes ikke på norsk i Språkrådets ordbøker per juni 2021. Vi velger likevel å bruke dem, da de, i mangel på bedre ord, er funksjonelle oversettelser av de engelske ordene.

for regi, og at man overfører modeller, tenkemåter eller arbeidsmåter mellom fag. Utfordringen med at noen har regi, er at noen må underlegge seg andres tenke- og arbeidsmåter, og at paradokser og motsetninger løses ved at noen ofrer sin posisjon, sine tenkemåter eller egenart. Det som kjennetegner alle disse tre perspektivene på samarbeid, er at man i møte med paradokser og motsigelser enten unnviker dem (enfaglighet og flerfaglighet) eller man søker å løse dem (tverrfaglighet), som oftest på bekostning av en av partene/fagene eller forståelse av det som studeres. Dette har ikke vært målet i vårt prosjekt, og Ramadiers fjerde modell, *transfaglighet* (*transdisciplinarity*) er den som best beskriver hva vi har søkt, nemlig en anerkjennelse av at fenomenet overskrider grensene for våre fag og perspektiver, og at disse samtidig får lov å eksistere parallelt og i aktivt samspill. I møte med paradokser, motsigelser eller friksjoner har vi, i stedet for å forsøke å løse disse, spurt om paradoksene springer ut av fagenes eller praksisenes ulike egenarter. Hvis så, er ikke målet å løse dem, men å artikulere dem, og la dem eksistere parallelt med hverandre. Ulike realiteter og verdensanskuelser opprettholdes, samtidig som de gjensidig påvirker hverandre. Dette må ikke forstås som at vi henfaller til relativisme, altså forestillingen om at enhver påstand er like gyldig eller sann, eller at ethvert synspunkt er like gyldig som et annet.[4] Det innebærer heller en holdning der vi hele tiden søker å lytte til den andre, stille oss både kritisk og selvkritisk til observasjoner, utsagn, informasjon, beskrivelser og erfaringer. Samtidig innebærer det en anerkjennelse av at noen fag eller kunnskapsformer har en større rett til å bli hørt i enkelte spørsmål enn andre. Eksempelvis er fysikken velegnet til å beskrive de fysiske sidene ved fenomenet, men lite egnet til å belyse de estetiske sidene; ulike kunnskapsformer blir tillagt vekt der de har relevans. Faglig autoritet er bestemt av det enkelte spørsmål man til enhver tid beskjeftiger seg med, der man hele tiden har en spørrende og lyttende holdning, og vurderer om de kunnskapsmessige maktrelasjonene er godt balansert. Vi hevder ikke at vi har oppnådd dette, men at vi gjennom å beskrive måten vi jobber på, kan få innsikt og erfaringer med muligheter

4 Se imidlertid Siame (2012) for en diskusjon om pluralisme og relativisme.

og utfordringer i samarbeid på tvers av fag, kunnskapsformer og tradisjonelle kunnskapshierarkier.

Å skrive denne artikkelen som en tekst i en akademisk tradisjon og kultur innfører i seg selv en skjev maktrelasjon i samarbeidet. Å forvente at Andreas skal skrive, ville ikke avhjulpet dette, like lite som å vente at Erik skulle bygge musikkinstrumenter eller drive et lydstudio. Løsningen har vært at den enkelte hovedsakelig gjør hva han kan best, men i kontinuerlig og kritisk dialog. Vi lar Erik føre pennen mens Andreas leser, kommer med innvendinger, støtter og kommenterer. Erik forplikter seg til å ta dette opp til drøfting. Vi unnviker ikke friksjoner/paradokser, men artikulerer dem. Der disse lar seg løse, søker vi løsninger, og der vi ikke finner noen løsning, lar vi dem stå åpne, men uttalt. Like fullt er dette et akademisk arbeid, og bruk av vitenskapelig kunnskapsgrunnlag, teori og filosofi i akademisk språkdrakt er uunngåelig. For oss har det ikke vært noen løsning å overlate dette utelukkende til Erik, da det igjen ville ført til en skjev maktbalanse der han er «tenkeren», mens Andreas er «gjøreren» som utfører det praktiske. Dette ville representere en grov nedvurdering av Andreas' evner til å reflektere og bidra teoretisk, og sentrale innsikter ville gått tapt. At akademiske, eller teoridrevne, arbeids- og fagområder befinner seg på et «høyere epistemisk/kunnskapsmessig nivå», synes å være en vanlig antakelse, men noe vi ikke uten videre mener er tilfelle. Ett grep for å balansere maktrelasjonene har vært å la det muntlige og lydlige få en forrang framfor det skriftlige, så langt det er mulig. Vi har derfor opprettet en digital spilleliste der vi har delt musikalske lydklipp, podkastepisoder, opptak av foredrag og intervjuer. Vi har også delt filmer og populariserte tekster. Mye kommunikasjon har foregått muntlig, og mye av den skriftlige har foregått via SMS, chatverktøyet Messenger og notatverktøyet Evernote, som dermed blir kommunikasjonslogg for prosjektet. I tilfeller der teori eller forskning ikke er tilgjengelig i lydformat, har Erik gjenfortalt muntlig, og resultatene og teoriene/tenkningen har vært diskutert. Manuskriptet er lest, eller hørt i lydlig form, av begge i flere omganger.[5] En oversikt over materiale og framstillingsform er gjengitt i tabell 1.

---

5 Tekst til tale-funksjonen i MS Word kombinert med opptak av datamaskinlyd ved hjelp av programmet Audacity.

Tabell 1. Delt elektronisk materiale i samarbeidet (alt bortsett fra de to filmene er delt i en felles spilleliste i Spotify)[6]

Kilde/artist	Type	Tittel	Innhold
Sound matters	Podkastepisode	06 – Snowflakes and metal hammers	Samtaler med lydkunstnere
Sound matters	Podkastepisode	29 – The Sounds Inside Your Brain	Om lytting, auditiv læring, skille lyd fra støy
Philosophize this!	Podkastepisode	Episode 140 - Isaiah Berlin pt. 1 - Pluralism	Isaiah Berlins pluralisme
Philosophize this!	Podkastepisode	Episode 141 - Isaiah Berlin pt. 2 - Pluralism and Culture	Isaiah Berlins pluralisme
Philosophy Bites	Podkastepisode	Henry Hardy on Isaiah Berlin's Pluralism	Isaiah Berlins pluralisme
NRK P2 - Abels tårn	Populærvitenskapelig radioprogram	Rekefett, tulipanspising og koffeinutvasket kaffe	Om lyden av varmt og kaldt vann
Jacob Kierkegaard, Philip Jeck	Album	Soaked	Musikk vurdert som beslektet eller relevant
Jan Jelinek	Album	Loop-Finding-Jazz-Records	Musikk vurdert som beslektet eller relevant
Arne Nordheim	Musikkstykke	«Collage 1», The Nordheim Tapes – Electronic Music from the 1960's	Musikk vurdert som beslektet eller relevant
Riccardo Santoboni	Musikkstykke	«Attrattori Di Memoria» fra Elettronica Italiana vol. 1	Musikk vurdert som beslektet eller relevant
Div. komponister og artister	Album	1st panorama de musique concrete (Remastered)	Musikk vurdert som beslektet eller relevant
NRK TV – Mitt liv	Dokumentar-film	Arne Nordheim	Arne Nordheims tanker om musikk
Nora Bateson	Dokumentar-film	An Ecology of Mind – A Daughter's portrait of Gregory Bateson	Gregory Batesons tenkning om kunnskap, menneskelig erfaring, relasjoner m.m.

6 Lenker til episoder og lydspor finnes i det digitale materialet, se note 2.

Metoder

Fordi de ulike dimensjonene ved vannlydene belyses av ulike fag og kunnskapstyper, krever de også ulike metodiske angrepsmåter. Vi hevder ikke å ha dekket alle sider ved fenomenet, men har jobbet så bredt som evner, kompetanse og tverrfaglige nettverk har tillatt. Nedenfor gjengir vi hvilke fagfelt og metoder som er brukt for å belyse de nevnte dimensjonene ved vannlyden.

Dimensjon (i) – vannlyd som vitenskapelig naturfenomen og naturfagdidaktisk ramme

For å belyse denne dimensjonen har vi søkt i naturvitenskapen og tilhørende forskningslitteratur, og diskutert funnene derfra. Slik kan vi potensielt finne fram til eksisterende kunnskap om de fysiske, kjemiske og akustiske sidene ved lyden av vann som helles. For oss er de naturvitenskapelige sidene basert på andrehånds utforsking, ikke våre egne empiriske undersøkelser. Materialet består av forskningslitteratur og noen populariserte beskrivelser. Disse funnene, samt de andre to dimensjonene, er så sett i lys av didaktisk litteratur, både naturfaglig og tverrfaglig. Dette danner grunnlag for å belyse fenomenet ikke bare fra en naturviters perspektiv, men også fra en fagdidaktiker/pedagogs og (barnehage)lærers perspektiv. Dette bidrar også til å belyse dimensjon (ii).

Dimensjon (ii) – vannlyd som kunstnerisk virkemiddel og uttrykk

Denne dimensjonen har vi grepet an praktisk og kunstnerisk, noe som også kan anses som en form for kunnskapsproduksjon, dog av en praktisk, estetisk og kunstnerisk art. Dette arbeidet er gjennomført i fellesskap, der konseptutvikling, planlegging, tilrettelegging, design og selve opptaket er gjort av begge forfatterne. Delene som innbefatter de «våte

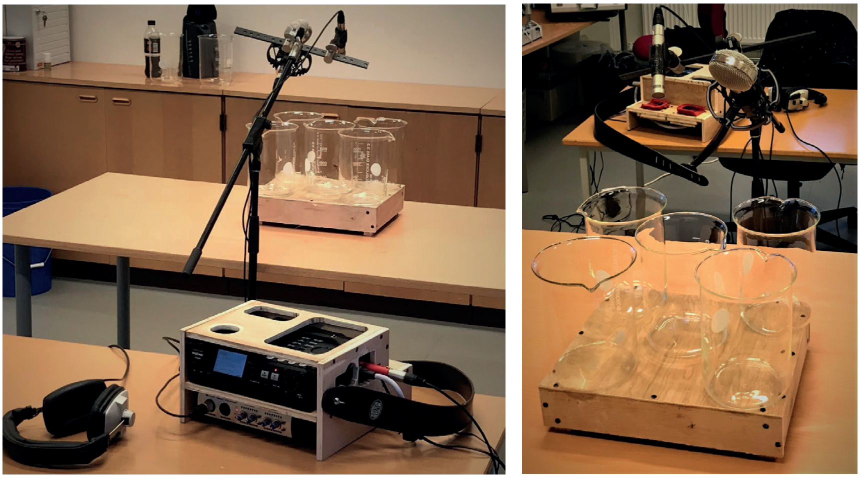
sidene» som vann, laboratorieutstyr osv., er gjennomført av Erik. Lydopptak, lydbehandling og etterproduksjon er i stor grad overlatt til Andreas, men der utvalg av lydspor, klipping osv. er resultat av kontinuerlig dialog. Opptakene ble gjort i et undervisningslaboratorium i to omganger våren og høsten 2020. En gitt mengde vann ble helt fra ett kar til et annet, ved ulike temperaturer på vannet (Tabell 2 og Figur 1).

Dimensjon (iii) – vannlyd som lydlig erfaring

Aspektene som handler om vår (folks) oppfatning av lyden av vann som helles ved ulike temperaturer, er søkt belyst fra forskning innen nevrovitenskap. Dette er fagområder som opererer i et tverrfaglig landskap, gjerne i møte med både naturvitenskap, samfunnsvitenskap og kunstfag, og kan bidra med kunnskap om hvordan vi oppfatter dette lydlige fenomenet. Begge forfatterne har befatning med disse fagområdene og kan trekke på praktiske erfaringer og faglig nettverk. Resultatene er altså basert på andrehånds utforskning, men belyst av egenerfaring hos begge forfattere.

Tabell 2. Utstyr og oppsett ved opptak av vannlyder.

Mengder vann og glass	1,5 liter helt mellom 2,5 liters begerglass i glass (Pyrex). Etterstrebet mest mulig lik egenlyd mellom glassene
Underlag for beholdere	Opptak ble gjort med ulike underlagsmaterialer: Åpne trekasser med bassreflekshull, to ulike høyder Fleece-pledd på benkeplate eller betongstein Massive treklosser
Rom	Laboratorium på ca. 100 m^2 (17 × 6 m, indre skillevegg ved ca. 12 m) og to vindusvegger. Takhøyde 310 cm, skråtak i to hjørner.
Temperaturer	Fem temperaturer fortløpende, startet med den høyeste. Typisk 96 °C, 75 °C, 50 °C, 25 °C og 0,5 °C
Opptaker	Tascam HD-P2
Mikrofoner	Fat Head II båndmikrofon (Cascade) JHR EM MS-01 elektretmikrofon (Jan Henrik Rivelsrud) MK-012 kondensatormikrofon (Oktava)



Figur 1. Typisk oppsett for opptak av vannlyder. Her på lav trekasse med bassreflekshull, fem ulike temperaturer, lyd kun tatt opp fra luft (ikke brukt hydrofon). Foto: Andreas Barth

Resultater

Empiriske resultater fra prosjektet – lyder og arbeidsmåter (dimensjon ii)

I tillegg til arbeidsmåtene er det empiriske bidraget fra dette prosjektet lydopptakene. Tekniske og kunstneriske valg har gitt opphav til mulighet for et stort antall ulike lydlige gjengivelser. Andreas har variert mikrofonplassering og plassering i rom, klipping og sammenstilling og miksing av opptak. Lydsporene omfatter opptak av vann ved temperaturer mellom 0,5 °C og 96 °C som helles fra ett kar til et annet, både i sin «rene» form, i samspill med musisering, og sammenstilt med andre lyder (Tabell 3). På denne måten søker vi også skape ulike lydlige opplevelser av samme fenomen, at dette kan høres, og ikke bare forstås eller diskuteres, fra ulike perspektiver. Prosjektet har slik frambrakt et antall lydklipp av vannlyder, fra de som ligger nær vannlyden alene, til sammensatte musikalske uttrykk. For å ivareta de lydlige sidene har vi valgt å ikke beskrive det

lydlige materialet med ord, men lar det klingende resultatet tale og viser derfor til det digitale innholdet i tillegget til artikkelen.[7]

Tabell 3. Utvalgte lydspor fra opptak av vann som helles ved ulike temperaturer, etterbehandlet i større eller mindre grad. Opptakene er å finne i tillegget (se note 2).

Lydspor	Lengde	Innhold
Spor 1	2:34	Basisopptak. Lyden av vannet helt ved fem ulike temperaturer, underlag stein/pledd. Ingen bearbeiding av lyden etter opptak
Spor 2	2:52	Sammen med andre opptak av laborering under eksperimentet, samt kirkeorgel og synthesizer
Spor 3	2:17	Med trommer og kirkeorgel, tre temperaturer (96, 50 og 0,5 °C)
Spor 4	1:41	Samme som spor 1, sammenhengende (uten pauser)
Spor 5	0:33	Mikset sammen av spor 1. De fem temperaturene er flettet/«kryssfadet» slik at man får én strøm med gradvis lavere temperatur fra 96 til 0,5 °C.

Eksisterende forskning på lyden av vann ved ulike temperaturer (dimensjon i og iii)

Det er påfallende, men interessant, at det er lite forskning å finne på forholdet mellom temperatur og lyd av vann, og den forskningen som synes å eksistere, er svært ung, den eldste fra 2013. Gjennom søk i litteratur og bruk av faglige nettverk har vi funnet kun tre akademiske publikasjoner som diskuterer dette fenomenet eksplisitt. To er artikler innen psykologi/nevrovitenskap, og en er innen fysikk/akustikk. De to førstnevnte (Velasco et al., 2013; Wang & Spence, 2017), har opphav i samme fagmiljø, og behandler fenomenet fra perspektivet til personer som sanser lyden, mens Peng og Reiss (2018) har analysert selve lyden. I tillegg finnes en del nettsider og blogginnlegg om temaet, men disse bidrar i liten grad til

7 Det ble også gjort andre lydopptak, bl.a. kjemisk reaksjon av karbondioksid i vann. Dette ble også gjort ved ulike temperaturer, med ulike typer beholdere/kar, ulike rekkefølger av tilsetting, og med ulike løsemidler (vann, etanol). I disse ble hydrofon benyttet i tillegg til mikrofon plassert i luft. Deler av dette ble framført i en konsert høsten 2020 (video finnes i tillegget, se note 2).

å belyse fenomenet ut over det vi finner i forskningslitteraturen, og blir derfor ikke kommentert ytterligere.

Sett fra akustikerens perspektiv beskriver Peng og Reiss (2018) en serie forsøk der de har studert koblingen mellom vannets temperatur og lyden det frambringer når det helles. Basert på tidligere forskning og matematiske beregninger foreslo de at lyden av vann som helles, kan deles i tre komponenter:

1. Lyden av resonansen i luftsøylen over vannet i beholderen som fylles (jf. stående bølger i luft, slik tonehøyde genereres i mange blåseinstrumenter)
2. Vibrasjoner i beholderen og vannet som helhet
3. Spesifikke vannlyder, særlig boblelyder

Her var varmt og kaldt vann definert ved temperaturer høyere enn 85 °C og lavere enn 15 °C. Det ble helt vann over i glassbeholdere av tre ulike størrelser, samt direkte på en hard overflate. Det siste gjorde at forskerne kunne isolere bort lyd som skyldes resonansen fra luftsøylen (punkt 1 ovenfor), og vibrasjoner i glasset (deler av punkt 2). Resultatene viste seg å stemme godt overens med teorien. De fant at hoveddelen av lyden til vann som helles i en kopp eller et glass, består av de to første punktene; resonansen i luftsøylen og vibrasjoner i beholder og vann. De samme frekvensene forekommer både for varmt og kaldt vann, men amplitudene (enkeltfrekvensers lydstyrke) til de ulike frekvensene er ulike for varmt og kaldt vann. Når man heller kaldt vann i glasset/koppen, domineres lyden av vibrasjoner i glass og vann (punkt 2), mens lyden av resonansen i luftsøylen (punkt 1) dominerer når varmt vann helles i koppen/glasset. Forskerne spekulerer derfor på om det er dette som gjør at mange kan høre forskjell på varmt og kaldt vann som helles. De presiserer videre at de delene av spektrogrammene som tydeligst viser forskjell på varmt og kaldt vann, er lydstyrken til bestemte frekvenser, men at teorien de har brukt, ikke kan forklare årsakene til dette. Det kan eksempelvis tenkes at ulik tetthet, eller molekylbevegelse, i varmt og kaldt vann er en hovedårsak til at vi kan høre forskjellen. Dette er imidlertid ikke vist, så vi vet hva som er ulikt for de to temperaturene, men ikke hvorfor det er slik.

De nevrovitenskapelige studiene har sett på hvorvidt grupper av respondenter evner å høre forskjell på lyden av varmt og kaldt vann som helles. De fant at mer enn 70 % av ei gruppe på 30 respondenter klarte å identifisere forskjellen på varmt og kaldt vann som helles, kun basert på lyden. Dette var tilfelle for kopper av ulike materialer; glass, papp, plast og porselen (Velasco et al., 2013). Under antakelsen om at denne forskjellen primært handler om at varmt vann preges av dypere frekvenser og kaldt vann preges av lysere frekvenser, undersøkte de også om man ved å manipulere lyden kunne påvirke den lydlige opplevelsen av temperatur (antakelsen synes implisitt av forfatterne uten videre forklaring eller belegg). Dette ble gjort ved å forsterke de dype frekvensene (200 Hz) og redusere de lyse frekvensene (5–6 kHz) i det varme vannet, for slik å forsterke lydopplevelsen av «varmt». Motsatt ble gjort for det kalde vannet. På den måten kunne det tenkes at man fikk det varme vannet til å høres varmere, og det kalde å høres kaldere. Resultatet av dette forsøket med 24 deltakere indikerte at dette fungerte i tilfellet med varmt vann, mens for det kalde vannet opplevde deltakerne ikke den manipulerte lyden som kaldere. I den andre studien undersøkte Wang og Spence (2017) hvorvidt respondenter koblet tonehøyde og tempo i musikk/lydspor til temperatur i en drikk. Først undersøkte de respondenters *tenkte forestillinger* om slike koblinger ved å be respondenter i en nettbasert spørreundersøkelse å oppgi i hvilken grad de forestilte seg en kobling mellom kaldt, romtemperert og varmt vann på den ene siden, og tonehøyde og tempo i musikk på den andre. De fant blant 30 respondenter at tanken på å drikke kaldt vann var tydelig assosiert med høyere tonehøyde enn romtemperert og varmt vann, og at kaldt vann var assosiert med høyere tempo enn romtemperert vann. Deretter gjennomførte de en tilsvarende laboratorieundersøkelse der deltakerne smakte kaldt (5 °C), romtemperert (24 °C) og varmt (45 °C) vann og samtidig skulle matche dette med det lydsporet blant flere som de opplevde passet best til temperaturopplevelsen. Resultatet fra studien med 24 deltakere indikerte at opplevelsen av kaldt vann var tydelig assosiert med både høyere tonehøyde og tempo enn romtemperert og varmt vann. Begge disse studiene har hatt forbruksforskning og markedsføring som kontekst, og diskusjonene har derfor i stor grad dreid seg om menneskelig persepsjon knyttet til eksempelvis markedsføring av

produkter og multisensoriske opplevelser i restaurantmiljøer. Kunstneriske/estetiske eller didaktiske sider ved fenomenet ble ikke diskutert ut over mulige koblinger til gastronomi.[8]

Oppsummerer vi forskningen på området, kan vi altså si at det synes tydelig *at* vi klarer å høre forskjell på lyden av varmt og kaldt vann som helles, og at dette muligvis gjelder et flertall av oss. Det er også vist *at, og på hvilke måter, lydene* av varmt og kaldt vann som helles, er ulike. På spørsmålet om *hvorfor* varmt og kaldt vann låter ulikt når det helles, noe en naturfaglærer, en naturviter, og kanskje mange andre, ville være interessert i å finne svar på, har vi imidlertid ikke funnet svar i forskningen. Dette synes å fremdeles være et blankt felt på naturvitenskapens ellers så store kart, og vi er henvist til å spekulere.

Diskusjon

I det følgende vil vi i hovedsak diskutere med «den rene vannlyden» for øye/øre, altså lydsporene 1, 4 og 5 i tabell 3. Et mål med prosjektet har vært å løfte fram det vi lett, bevisst eller ubevisst, overser eller filtrerer ut, og kanskje ikke tenker «*er* noe» eller har verdi. Ifølge Dewey er hva vi velger å gi estetisk eller kunnskapsmessig (epistemisk) verdi, relatert til perspektivtaking. Sitatene nedenfor, fra hans *Art as Experience*, illustrerer dette:

> The sources of art in human experience will be learned by him who sees how the tense grace of the ball-player infects the onlooking crowd; who notes the delight of the housewife in tending her plants, and the intent interest of her goodman in tending the patch of green in front of the house; the zest of the spectator in poking the wood burning on the hearth and in watching the darting flames and crumbling coals. (Dewey, 1934/1980, s. 5)

> For to perceive, a beholder must create his own experience. (Dewey, 1934/1980, s. 54)

8 Vi har ikke funnet forskning knyttet til dette fenomenet fra et eksplisitt estetisk perspektiv. Vi har valgt å ikke utvide dette til å omfatte en bredere diskusjon av lyderfaringer og musikk, da dette ville lede inn i en lengre musikkteoretisk diskusjon, og som allerede er behørig behandlet i litteraturen.

> There is experience, but so slack and discursive that it is not *an* experience. Needless to say, such experiences are anesthetic. (Dewey, 1934/1980, s. 40, utheving i original)

Dewey skiller i andre og tredje sitat mellom erfaring (*experience*) og *en* erfaring (an *experience*), der det siste er en bevisst villet handling som leder til en form for fullendelse. Det som erfares, konkret eller abstrakt, er ikke i seg selv estetisk. Det er *vårt møte* med det erfarte som tilfører, eller ikke tilfører, en estetisk verdi. Hvorvidt møtet innebærer en erfaring av skjønnhet, som i dagligtalen gjerne brukes identisk med «estetisk», er mindre viktig. Dewey peker på dette i det første sitatet, noe som også er diskutert av forskere både innen musikk- og naturfagdidaktikk (Fossum og Varkøy, 2013; Østergaard, 2017). Møte med enhver ting, eller fenomen, altså nær sagt enhver erfaring, kan ha estetisk verdi. Men som det tredje sitatet illustrerer, kan vårt møte med tingen eller fenomenet også være tømt for estetisk verdi, uavhengig av om det som erfares, er et berømt kunstverk eller et glass som fylles med vann. Dette avhenger av hvordan vi velger å ta inn tingen eller opplevelsen. Dette finner støtte hos Reybrouck (2015) og Krueger (2009), som, på hver sin måte, viser hvordan en lytter også kan sees som medskaper av musikk eller lyd som erfares. Dette harmonerer også med Varkøys (2015) tenkning om musikalsk opplevelse, der han låner Hanna Arendts begrep «action» (handling) for å beskrive musikalsk erfaring. Å lytte blir i hans beskrivelse en bevisst handling der denne handlingen har en egenverdi. Han ser dette i kontrast til handlinger med et ytre formål, det som Arendt omtaler som produksjon (work), der lydopplevelsen får en instrumentell funksjon og slik tjener et formål utenfor seg selv. Slike instrumentelle funksjoner kan være mange og ulike. De kan være rent analytiske, der man bruker lyden som informasjon for å forstå et fysisk eller kjemisk fenomen, de kan ha terapeutisk funksjon (f.eks. beroligende, slik som i meditasjon, mindfulness, musikkterapi o.l.), de kan ha en didaktisk funksjon i naturfagundervisning. De kan brukes til kommersielle formål som del av reklamer, slik som bruselyden av kullsyre i en reklamefilm for en coladrikk, som antydet i den nevnte nevrovitenskapelige forskningen. De kan utgjøre del av en musikalsk eller multisanselig framføring i performativ kunst eller i gastronomisk

sammenheng, og antakelig i mye annet. Varkøy (2015) stiller seg kritisk til en instrumentell bruk av musikk i musikkutdanning, slik som at elever kan bli flinkere til å lese eller regne om de får mer musikkundervisning, at de kanskje blir allmenndannet gjennom musikk, osv. I vårt tilfelle kunne slik instrumentell funksjon være at man knytter bruk av estetiske læringsformer for å fremme naturfaglig kompetanse i tverrfaglig undervisning mellom musikk og naturfag. Spørsmålet Varkøy stiller, er om det er i musikkfagets og musikkens interesse å være håndlanger for andre fag eller ytre formål, eller om musikken og erfaringens egenverdi bør være tilstrekkelig grunn til å erfare musikk i skolen.[9] Hvilken funksjon vannlydene har for en fysiker som studerer vannlydene, er et åpent spørsmål, og kanskje har den både en egenverdi og en instrumentell funksjon på en gang for den som søker å forstå dem som naturfenomener. Når de ovennevnte forskerne innen nevrovitenskap antyder en funksjon der lyden kan brukes i restauranter, kan den muligvis ha en estetisk egenverdi som del av en matrett, til liks med våre lydspor der vannlydene blir en del av musikalsk utøvelse eller komposisjon.

Siden vannlydene kan forstås fra flere perspektiver, blir spørsmålet om de trenger å spille kun én rolle, eller om de kan spille flere roller, eller være flere ting på en gang. Siden vannlydene kan være indikasjoner på ett eller flere fysiske fenomener, enten man studerer dem for sin egen del, eller man bruker vannlydene til å undervise om naturfag, er det også et alternativ at man ikke tolker eller oppfatter dem som estetiske erfaringer i det hele tatt.

---

9 Det er nærliggende å spørre om Dewey, som selv brukte begrepet «instrumentalism», her kommer i konflikt med Varkøys posisjon som synes å ligge nærmere et kantiansk perspektiv på kunst. Dette kan være tilfelle, se eksempelvis Varkøy (2007) og Westerlund (2007), men det kan også handle om en skinnuenighet fordi begrepet instrumentalisme brukes ulikt. Deweys bruk av instrumentalisme kan for eksempel ikke tolkes slik vi i dag gjerne bruker det, et endimensjonalt nytteperspektiv der kunsten og den estetiske erfaringen primært tjener et ytre formål (Hildebrand, 2021). Derimot synes Deweys instrumentalisme å handle om at tenkning og filosofi må fungere i verden, den må «settes i arbeid» i møte med virkeligheten omkring.

Gregory Bateson som støtte i å løfte fram som vesentlig, det som ellers kan synes trivielt

Et av Gregory Batesons viktige bidrag er å hjelpe oss å se det komplekse i det tilsynelatende trivielle, å bruke det unnselige til å diskutere de store spørsmålene. Et godt eksempel på dette er hans første metalog med sin datter om hvorfor det blir rotete: «Why Do Things Get in a Muddle?» (Bateson, 1972, s. 13). Med utgangspunkt i spørsmålet om hvorfor folk bruker så mye tid på å rydde, mens det synes å bli rotete av seg selv, vever Bateson en dialog som forklarer det abstrakte (natur-)fenomenet entropi, uten selv å bruke ordet entropi.[10] Videre snur Bateson perspektivet vårt fra å handle om ting til å handle om relasjoner. En hånd er for eksempel ikke bare en håndflate pluss fem fingre. Den biologiske realiteten («the biological truth») er derimot at hånda representerer fire relasjoner mellom par av fingre (Bateson, 2010).

Vi er begge, Andreas og Erik, opptatt av det å oppdage og sanse tingene, fenomener, natur, mennesker, rundt oss og forholdene mellom disse. Små ting som er så dagligdagse at vi ikke legger merke til dem, og som kan bli oppfattet som «smalt» eller «nerdete» når vi løfter dem fram og gir dem betydning. Vi trenger antakelig en Gregory Bateson for å få legitimitet for dette, både i akademiske og andre kretser.

Flere ting på en gang? Isaiah Berlins teori om pluralisme belyser våre møter med vannlydene

Vi kan dermed spørre oss om alle disse ulike erfaringene av, eller bruksområdene for, vannlydene er den samme erfaringen, eller om de er distinkt ulike erfaringer. Lyden fra vannet er hva den er, også uten oss til stede. Lydbølgene som trenger inn i øret, er de samme, men våre tolkninger kan være ulike. Om vi spør John Dewey, vil dette både kunne ha, eller ikke ha, en estetisk verdi. Slik kan vi med støtte i hans tenkning si at dette kan være eller bety flere ting fordi det er vårt møte med lyden som bestemmer om møtet er estetisk ladet, ikke lyden i seg selv. Det samme

10 Entropi, et mål for uorden innen fysikk og kjemi, berører nok også spørsmålet om vannlyder ved ulike temperaturer, uten at vi går inn på dette her.

finner vi hos Reybrouck (2015) og Krueger (2009). Møtet med vannlydene er ikke uberørt av våre erfaringer og kunnskaper. Tvert imot spiller kunnskap og tidligere erfaringer, vår forforståelse, en avgjørende rolle i disse møtene. Kunnskap og erfaringer er vesentlige i å definere de ulike perspektivene, posisjonene, vi kan innta, og forståelsene/tolkningene vi har tilgang på (Fooladi, 2020, med referanse til Dewey; Evans, 1990). Dette harmonerer også med Batesons vridning mot å se ting som relasjoner, at vår relasjon og holdning til vannlyden er avgjørende for erfaringen. Men, som eksemplifisert ovenfor, kan vannlydene være en rekke andre ting enn (kilde til) mulige estetiske erfaringer. I noen av disse har lyden en klar instrumentell funksjon, i andre er skillet mellom egenverdi og instrumentell bruk uklart. Én måte å tenke på er å si at vi ser på fenomenet «som en fysiker», «som en komponist», «som en improvisasjonsmusiker», «som en naturfaglærer», «som en musikklærer», osv. Det er imidlertid grunn til å advare mot et slikt tankesett fordi det kan fremme en oppfatning av at dette er fasttømrede og uforanderlige skjebner: «jeg er en fysiker, så jeg ser det på *denne* måten». Et mer produktivt alternativ er å tenke på dette som *posisjoner* det er mulig å innta i forhold til fenomenet eller erfaringen. Vi kan eksempelvis tenke oss en person som er fysiker *og* komponist. Som menneske er vedkommende begge disse på en gang. I tillegg kan vi tenkes å kunne velge posisjoner utenfor vår egen kulturelle og kunnskapsmessige (epistemiske) sfære, så et vesentlig spørsmål blir om vi kan, evner, eller er frie til, å velge flere av disse posisjonene på en gang. Sagt på hverdagsspråket: Det må vel være mulig å holde flere tanker i hodet på en gang selv om de kan være i konflikt med hverandre? Videre ligger det i de praktiske, estetiske og kunstneriske sidene betydelig handlingsbåren kunnskap, både kunstnerisk og laborativ. Slik kan også dimensjon ii-delen av prosjektet, om enn ordløs, anses å være en form for kunnskapsproduksjon som er dokumentert gjennom lyd og bilde. Denne blir også en bro, eller et møtepunkt, mellom ulike akademiske kunnskapsformer, dimensjon i og iii.

Et relevant spørsmål er imidlertid hvorvidt vi *trenger* å søke å ta ulike posisjoner. Kan ikke bare komponisten få lov å ta komponistposisjonen og slippe å forholde seg til fysikerens perspektiv, fysikeren ta fysikerposisjonen og slippe å bli plaget med «slik alternativ musikk»? Og kan

ikke læreren få lov å bruke fenomenet til å undervise uten å tenke på at instrumentell bruk av musikk er potensielt problematisk? Å forholde seg til fenomenet isolert fra hver sin kant er, som innledningsvis beskrevet, et eksempel på enfaglig eller flerfaglig inngang til spørsmålene. Metaforisk legger man hver sine fliser, gjerne med fuger imellom, slik at flisene ikke kommer i berøring, og håper slik å dekke hele gulvet. Saken er belyst fra flere kanter, fra hver sin silo, relativt fritt for friksjoner. Dette er både lovlige og gyldige valg, og det er bekvemt fordi man kan jobbe i fred innenfor kjente og trygge rammer av eget fag og perspektiv. Samtidig er det gode grunner til å tenke på tvers, ikke minst hvis vi trekker på Batesons utsagn om at små og store relasjoner har mye til felles. Viktige samfunnsspørsmål er sagt å kreve felles innsats på tvers av fagområder og samfunnslag, der bærekraft, demokrati og kunstens plass er noen blant mange. Skolen er også bedt om å fremme sammenhenger mellom fag i tverrfaglige og fagovergripende temaer (Kunnskapsdepartementet, 2017). Dermed blir våre møter med vannlydene et eksempel på måter å tenke på, også i møte med andre spørsmål i liv og samfunn. Men med dette følger utfordringer nevnt innledningsvis, nemlig at ulike fag eller parter kan ha svært ulike kulturer for kunnskap og væren, måter å tenke og arbeide på. Dette i den grad at vi tidvis kan snakke om ulike verdensanskuelser eller virkelighetsoppfatninger. Fagene eller parter i slike samarbeid kan ha svært ulike oppfatninger av hva som er gyldige sannheter. Noen fag kan være mer verdiorientert, mens andre er mer kunnskapsorientert. Noen er av natur hovedsakelig kvantitative, mens andre er kvalitative. Selv innenfor naturvitenskapene, som utenfra kan framstå som homogene og gjensidig omforent, finnes slike paradokser og friksjoner (Scerri, 2009). Slik vi har beskrevet tverrfaglighet, *interdisciplinarity*, ovenfor, søker man å løse disse dilemmaene og paradoksene. Resultatet er imidlertid skjeve maktrelasjoner, der en part eller ett fagområde legger seg under metoder og tenkemåter til en annen. Alternativet Ramadier (2004) fremmer, er derfor transfaglighet, der paradokser, ulikheter og dilemmaer opprettholdes, men der man fremdeles jobber sammen. Spørsmålet er i hvilken grad dette er realiserbart, eller om dette, som preger en del av litteraturen om transfaglighet, er mer slagord og ønsketenkning. Det pekes i en del av denne litteraturen ofte mot en intensjon med, og et resultat av,

samarbeidet, men det diskuteres ikke alltid hvordan resultatet skal oppnås, hva som må gjøres i praksis, og hvilke hindringer som må forseres.

Isaiah Berlins tenkning om pluralisme, mer spesifikt verdipluralisme, og frihet belyser de nevnte utfordringene ved transfaglighet. Her vil vi prøve ut dette på det kunnskapsmessige planet, hvordan vi *forstår* eller *tolker* vannlydene, og på det ontologiske planet, hva *er* vannlydene (for oss)? Berlin viser oss hvordan det finnes ulike prinsipielt sanne, eller korrekte, posisjoner som samtidig er på kollisjonskurs med hverandre. Verdipluralisme i hans beskrivelse er «tanken om at de høyeste verdier ikke er fullstendig forenelige» (Kelly, 2018, vår oversettelse). Filosofen Onora O'Neill har brukt Berlin til å drøfte hvordan ulike menneskerettigheter i praksis vil kunne være i konflikt med hverandre, selv om den enkelte menneskerett er å anse som universell (O'Neill, 2014). Berlin løser dette ved å tillate flere mulige perspektiver eller holdninger, samtidig som disse kan stå i konflikt med hverandre. Det er ikke nødvendigvis slik at det kun er én posisjon som er sann eller rett, og her ligger hans kritikk mot opplysningstidens tenkere (Berlin, 2000). Brukt på vårt tilfelle med vannlyder betyr det at en fysikkfaglig posisjon, en naturfagdidaktisk posisjon, en musikkdidaktisk posisjon, en musikalsk posisjon, alle kan være legitime selv om de også på noen vis kan være i konflikt. Det er for eksempel vanskelig å nekte en lærer å appellere til estetisk eller musikalsk erfaring i møte med lyden, selv når den primære motivasjonen er å bruke vannlyder som en inngang til å formidle fysikk. Samtidig er det vanskelig å avvise Varkøys motstand mot en instrumentell bruk av musikk til formål utenfor den musikalske opplevelsen i seg selv. Hvis naturfag og musikk skal undervises tverrfaglig, har vi i vårt tilfelle et eksempel på hver for seg gyldige posisjoner som samtidig kan være på kollisjonskurs.

Ved hjelp av Berlin kan en søken etter å forstå vannlydene fra ulike posisjoner ha mye til felles med å plassere seg i andres sko, noe mange vil si er mangelvare i en verden preget av konflikter, skadelige motsetninger, silotenkning og frykt/skepsis for det som er annerledes. Veien fra den tidligere nevnte reduksjonismen, til det Berlin omtaler som monisme, forestillingen om at det er én rett forståelse, eller at et komplekst spørsmål har ett riktig svar, er kort. Og nettopp dette er ifølge Berlin noe som leder oss vill i spørsmål om verdivalg, og som er uproduktivt, feilaktig, og

i verste fall leder til destruktive og diktatoriske systemer (Berlin, 2000). Våre muligheter, eller evner, til å ta ulike posisjoner finner vi i Berlins frihetsbegreper positiv og negativ frihet (Carter, 2019; Siame, 2012, og podkastepisoder om Berlin i tabell 1). *Negativ frihet* er enkelt sagt definert som fravær av hindringer til å gjøre noe (det er ingen som hindrer meg i å kjøpe en romslig leilighet sentralt i hovedstaden, det holdes tross alt visninger på leiligheter daglig). *Positiv frihet* er derimot muligheten til å gjøre noe (for å kunne kjøpe leilighet må jeg ha betydelig egenkapital og lånebevis for å få lov til å delta i budrunder). I tilfellet vannlyder kan vi si at det er få aktive hindringer for at vi skal kunne ta ulike posisjoner til vannlydene. I et negativ frihet-perspektiv *kan* en naturfaglærer uten interesse for musikk velge å tolke møtet med vannlydene som en estetisk, kanskje til og med musikalsk, erfaring. Komponisten som ikke har studert naturfag siden ungdomsskolen, *kan* velge et fysikkfaglig perspektiv. Fra et positiv frihet-perspektiv kan det imidlertid være et problem for begge disse, fordi de ikke har kunnskapen, eller «tilgangen til tenkemåter», som gjør dem i stand til å ta posisjoner utenfor sine egne.[11] Berlin løser dette ved å kombinere negativ frihet med begrepene *fantasia*, lånt fra Giambattista Vico, og *Einfühlung*, lånt fra Johann Gottfried Herder: «[T]he capacity for imaginatively 'entering' worlds different from our own, or perhaps even any experience that differs from the most familiar […]» (Berlin, 2000, fotnote 54; Yeh, 2006). *Evnen* til å ta andre posisjoner enn de man selv har tilgang til (positiv frihet), er imidlertid ikke alltid til stede, så vi må tolke Berlins lånebegreper som en grunnholdning, en villighet, til å innta flere perspektiver eller posisjoner. Dette må også gjelde posisjoner som ligger utenfor ens eget interessefelt, fatteevne, kultur, osv. Naturfaglæreren uten interesse for «moderne musikk» kan altså velge å anerkjenne at vannlydene kan ha musikalsk eller estetisk funksjon. Det faktum at vannlydene kan beskrives med kvantitative fysiske lovmessigheter, er ikke nødvendigvis en trussel for den som primært er interessert i de estetiske sidene. Beveger vi oss til Bateson, var en av hans evner

11 Berlin advarer mot å påtvinge andre en bestemt form for frihet, altså den iboende risikoen med på autoritært vis å påtvinge noen noe i den positive frihetens navn. Dette er også flittig diskutert i litteraturen, særlig om frihet i forbindelse med liberalisme og relativisme (Berlin, 1952; Siame, 2012).

antakelig hans kapasitet for, og villighet til, *fantasia* og *Einfühlung*. En viktig lærdom vi kan hente derfra, er at vi kan ha ulike grader, og former, av oppmerksomhet rettet mot den lydlige erfaringen, og at vi kan akseptere, kanskje til og med aktivt søke mot, posisjoner vi ikke helt forstår eller identifiserer oss med.

En praktisk utfordring i dette prosjektet har vært å bestemme hvordan lydsporene skal klippes, og hvilke navn de skal gis. Skal hver temperatur ha en egen lydfil, eller skal man klippe dem sammen til én lengre sekvens? Hvilke posisjoner framheves gjennom de valg som gjøres? Gir vi lydsporene av «den rene vannlyden» fantasirike eller metaforiske navn, risikerer vi å skyve fra oss de som ser dette som et rent fysisk fenomen, helt enkelt gjennom navngivingen (for et eksempel fra gastronomien, se Mielby og Bom Frøst, 2010). Motsatt, hvis vi gir dem rent deskriptive navn, slik som «1500 ml vann ved 75 °C helt fra ett 2500 ml begerglass over i et annet», vil de kanskje ikke tolkes til å ha et potensial som estetiske erfaringer. Valg av navn kan åpne eller lukke for muligheter for å nå fram til andre. Grad av *fantasia* hos tilhører, allerede *før* vedkommende har hørt opptakene av lyden, er bestemmende for om tolkningsrommet er bredt eller snevert. Motsatt, kan valg av navn også hjelpe tilhøreren til å utforske nye posisjoner, noe som igjen beror på vedkommende sin innstilling (*fantasia*, *Einfühlung*). Dermed spør vi oss hvorvidt vannlydene, og denne teksten, hver for seg står på egne bein, eller om de er avhengig av hverandre. Kan det være slik at teksten hjelper lytteren å åpne seg og slik fremmer *fantasia*? I hvilken grad gir denne teksten mening uten den lydlige erfaringen av vannet? Vi vil tro at det er en relasjon mellom tekst og lyd, men det ville vært både pretensiøst og urimelig å forvente at man skal måtte lese en fagtekst før vannlydene skal kunne gi en bredere mening. I så måte er det nok flere veier til et bredere sett av innsikter og erfaringer, der dialogen i sine mange former vil stå sentralt.

Ovenfor bruker vi uttrykket «den rene vannlyden», ment som opptak av vannlydene, uten at dette er videre behandlet. Bateson peker imidlertid på et problem med en slik formulering, at «*[i]n a strict sense, therefore, no data are truly* 'raw' and every record has been somehow subjected to editing and transformation either by man or his instruments» (Bateson, 1972, s. 4). Han illustrerer her noe Andreas har understreket: for det første

er vannlyden, uavhengig av oss, og for det andre finnes ikke noe slikt som en nøytral gjengivelse. Valg av mikrofon, mikrofonplassering, opptaksmetode og -utstyr, etterbehandling og andre faktorer vil alle prege lyden som tas opp. Vi har følgelig også her en form for pluralitet. Mikrofonvalg og -plassering kan være relativt likegyldig for en naturfaglærer, men ikke for en akustiker, lydtekniker eller komponist. Det er samtidig viktig å understreke, som Bateson, at et opptak eller en framføring av lyd alltid er basert på valg. At man eventuelt ikke er oppmerksom på dette, betyr ikke at valgene ikke er foretatt, men at man ikke har vært bevisst på de valgene man gjør, eller at noen andre har tatt disse valgene på vegne av oss. Lydsporene i prosjektet vårt er i mange tilfeller en videre behandling av opptakene, enten lyden er ytterligere bearbeidet med effekter, eller ved at de er plassert inn i kontekst av andre lyder/musikk. Når vi her snakker om mulighet for manglende bevissthet på valg som gjøres, kan dette også relateres til Berlins *fantasia*, eller et behov for mer av dette i liv og virke, både i smått og stort.

Forfatternes egne tolkninger av vannlydene (dimensjon iii)

Vi innledet teksten med en ouverture der vi inviterer leseren til å erfare og reflektere. Hvordan stiller vi, forfatterne, oss til fenomenet og erfaringene dette gir opphav til? Her har vi felles oppfatninger, men skiller oss samtidig på noen punkter. Andreas sin posisjon er at hans tolkning allerede er gitt idet han produserte lydsporene i studio, av vannlyden alene og i samspill med instrumenter. Lyden og musikken taler for seg, og å artikulere dette i tekst vil i beste fall gi et blekt gjenskinn av erfaringen, i verste fall redusere den. Det vesentlige, og interessante, skjer i møte med lyden og behandlingen av denne. Skriftliggjøring er av mindre interesse og tilfører lite. Eriks posisjon avviker, ikke overraskende, noe fra dette ved at skriftliggjøringen tilfører perspektiver. Begge mener at våre møter med lyden aldri kan være nøytrale, «rene» eller «ubesudlet», men formes av tidligere erfaringer, og kunnskap. Kunnskap og refleksjon er en del av personen som erfarer lyden allerede før møtet med lyden forekommer; erfaringen kan ikke løsrives fra kunnskap og tidligere erfaringer, men

formes av disse.[12] Slik vil en lytter også være en medkomponist (Krueger, 2009; Evans, 1990, kap. 3), i tråd med det vi har skrevet tidligere om lytting som en aktiv handling. Videre vil erfaringer av vannlydene ikke være én, men mange, fordi de er situasjonsbetinget, bero på dagsform og innstilling og mye annet. Paradoksalt, kan vannlyden noen ganger selv i musikalsk sammenheng være kun vannlyd, andre ganger kan vannlyden alene oppleves som musikk (Reybrouck, 2015; Dewey, 1934/1980). Begge to hører vi nok disse vannlydene «med andre ører» etter å ha jobbet oss gjennom dette prosjektet, og de vil helt sikkert bety enda andre og nye ting for oss i framtida. Dermed vil det ikke være ett svar på spørsmålet «hvordan hører *dere* disse lydene?». Svaret eksisterer ikke som noe entydig. Hvis det hadde gjort det, er det mulig vi ville motsette oss å dele det for å unngå å legge premisser for hvordan andre skal eller bør erfare dem. I så måte er det interessant å merke seg at det er flere udiskutable elementer i dette. For det første, at erfaringen er subjektiv og kontekstbetinget, og at det ikke finnes korrekte eller gale estetiske erfaringer; enhver eier sine egne estetiske erfaringer. Samtidig gir vannet opphav til bestemte frekvenser og amplituder, som ubestridelige naturgitte fakta; vannmolekylene som opphav til, og lufta som bærer av lyden, bryr seg lite om hva vi mener, og vil alltid oppføre seg på samme måte såfremt betingelsene er de samme. Noe ytterst subjektivt og relativt, og samtidig ubestridelig fast og urokkelig.

Sluttord og veien videre

Hvis lyden av vann som helles fra ei mugge over i et glass, kan ha estetisk egenverdi, hvilke konsekvenser har dette for vårt forbruk av verden i et bærekraftsperspektiv? Hvilken egenverdi har en slik erfaring, og trenger vi å betale for den, altså at den gjøres til en salgsvare? Et sentralt spørsmål

12 En parallell er at selv en død mikrofon vil forme lyden som resultat av sin «forforståelse», altså fysiske begrensninger, frekvensområde, osv.

er om vi tillegger denne, og lignende erfaringer, en egenverdi som noe estetisk, eller om vi trenger støtte utenfra for å legitimere at dette har verdi. Vil lydene få en økt verdi for den som erfarer dem hvis vi hadde fått dem utgitt på et renommert plateselskap? Det er verdt en refleksjon at vannlyden vi omtaler, et fenomen som nær hvert eneste menneske på kloden har opplevd hver dag så lenge vi har eksistert som art, ikke synes å være studert eller forklart til fulle av vitenskapen. Vi har så langt ikke klart å finne forskning som beskriver *hvorfor* varmt og kaldt vann gir ulik lyd, bare *at* det gjør det, og at et flertall av oss spontant kan identifisere forskjellen. Dette kan potensielt peke mot at vi fremdeles har mye å lære av Gregory Bateson; å klare å se det komplekse og mangfoldige i det tilsynelatende trivielle, og verdsette dette.

Prosjektet vårt har hatt utgangspunkt i tanken om en form for epistemisk pluralisme, der vi forsøker å stå imot fristelsene til å gi entydige og reduksjonistiske svar, til å unngå å felle dommer og bli normative, men hele tiden forholde oss beskrivende. Vi bruker Bateson til å vende perspektivet på hvordan ting forstås, og Berlin til å diskutere kunnskapsmessig pluralisme. Likevel ender vi opp i spørsmål om verdier, ikke minst når Bateson inspirerer oss til å se at de store spørsmålene i livet kan finne sitt speil i de små, men likevel ikke trivielle. Det mest bekvemme er selvsagt å holde seg i sin egen silo, å slippe ubehaget og slitet ved hele tiden å tilsidesette sin egen tenkning for å prøve ut alternative posisjoner. Ting og fenomener framstår som enkle og/eller entydige så lenge man reduserer dem, sjalter ut alternative, men like fullt gyldige måter å se dem på, enn de som ligger en selv nærmest. Målet vårt har imidlertid ikke vært å rydde opp, men å komplisere, noe som harmonerer med slik vi forstår Berlin. Derfor vil vi opprettholde vår vennligsinnede utforsking av friksjon og mangfoldighet som et vedvarende arbeid som nok aldri vil ta slutt. Virkeligheten er tross alt både mangfoldig og uryddig. Kanskje har dette, og velfungerende transfaglighet, trekk av å være en symbiose, en sameksistens i samspill og gjensidig glede, like mye som et entydig samarbeid med felles metoder og tenkesett mot ett felles mål eller produkt.

Litteratur

Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. Ballantine Books.

Bateson, N. (2010). *An ecology of mind – A daughter's portrait of Gregory Bateson* [Film]. http://www.anecologyofmind.com

Berlin, I. (1952). *Freedom and its betrayal: Jean-Jacques Rousseau* [Radioforedrag på BBC]. https://podcasts.ox.ac.uk/freedom-and-its-betrayal-jean-jacques-rousseau-1952

Berlin, I. (2000). *Three critics of the enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Pimlico.

Carter, I. (2019). Positive and negative liberty. https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/liberty-positive-negative

Dewey, J. (1980). *Art as experience*. Perigee Books. (Oppr. utg. 1934).

Evans, M. (1990). *Listening to music*. Palgrave Macmillan.

Fooladi, E. (2020). Taste as science, aesthetic experience and inquiry. I P. Burnard & L. Colucci-Gray (Red.), *Why Science and Art Creativities Matter: STEAM (re-) Configurings for Future-making Education* (s. 358–380). Brill | Sense.

Fossum, H. & Varkøy, Ø. (2013). The changing concept of aesthetic experience in music education. I *Nordisk musikkpedagogisk forskning; Årbok 14* (s. 9–25). Norges Musikkhøgskole.

Godøy, R. I. (2021). Perceiving sound objects in the musique concrète. *Frontiers in Psychology, 12*(1702). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.672949

Hildebrand, D. (2021). John Dewey. I E. N. Zalta (Red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey

Kelly, A. (2018, november 8). *Isaiah Berlin on liberty* [Foredrag ved Universitetet i Oxford]. http://podcasts.ox.ac.uk/isaiah-berlin-liberty

Krueger, J. (2009). Enacting musical experience. *Journal of Consciousness Studies, 16*(2-3), 98–123. https://philpapers.org/rec/KRUEME

Kunnskapsdepartementet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift. Læreplanen Kunnskapsløftet 2020https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen/id2570003/

Mielby, L. H. & Frøst, M. B. (2010). Expectations and surprise in a molecular gastronomic meal. *Food Quality and Preference, 21*(2), 213–224. https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2009.09.005

O'Neill, O. (2014, mai 28). *Pluralism and human rights* [Foredrag ved Universitetet i Oxford]. http://podcasts.ox.ac.uk/pluralism-and-human-rights

Peng, H. & Reiss, J. D. (2018). Why can you hear a difference between pouring hot and cold water? An investigation of temperature dependence in psychoacoustics. *Journal of the Audio Engineering Society*. https://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=19737

Reybrouck, M. (2015). Music as environment: An ecological and biosemiotic approach. *Behavioral Sciences, 5*(1), 1–26. https://www.mdpi.com/2076-328X/5/1/1

Ramadier, T. (2004). Transdisciplinarity and its challenges: the case of urban studies. *Futures, 36*(4), 423–439. https://doi.org/10.1016/j.futures.2003.10.009

Scerri, E. R. (2009). Chemistry goes abstract. *Nature Chemistry, 1*(9), 679–680. https://doi.org/10.1038/nchem.449

Siame, C. N. (2012). Relativism in Berlin's cultural pluralism. *Theoria, 59*(130), 42–58. https://doi.org/10.3167/th.2012.5913003

Varkøy, Ø. (2007). Instrumentalism in the field of music education: Are we all humanists? *Philosophy of Music Education Review, 15*(1), 37–52. https://www.jstor.org/stable/40327267

Varkøy, Ø. (2015). The intrinsic value of musical experience. A rethinking: why and how? I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations* (s. 45–60). Springer.

Velasco, C., Jones, R., King, S. & Spence, C. (2013). The sound of temperature: What information do pouring sounds convey concerning the temperature of a beverage. *Journal of Sensory Studies, 28*(5), 335–345. https://doi.org/https://doi.org/10.1111/joss.12052

Wang, Q. J. & Spence, C. (2017). The role of pitch and tempo in sound-temperature crossmodal correspondences. *Multisensory Research, 30*(3-5), 307–320. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/22134808-00002564

Westerlund, H. (2007). A Response to Øivind Varkøy, «Instrumentalism in the Field of Music Education: Are We All Humanists?». *Philosophy of Music Education Review, 15*(1), 72–75. https://www.jstor.org/stable/40327270

Yeh, H. (2006). *History, Method and Pluralism: A Re-interpretation of Isaiah Berlin's Political Thought.* Ph.d.-avhandling, London School of Economics. http://etheses.lse.ac.uk/1832

Østergaard, E. (2017, august). Only Beauty? Aspects of an Aesthetic-Sensitive Science Education [Paperpresentasjon]. *ESERA 2017*, Dublin City University. Sammendrag. https://keynote.conference-services.net/programme.asp?conferenceID=5233

KAPITTEL 16

Å lytte er å skape – å skape er å lytte: Musikkopplevelse og selvforståelse gjennom musikkterapi

Øystein Salhus

Abstract: The musical experience, the discovery of meaning in the experience, and the conscious intention to use this knowledge in one's own life, are all central concerns in music therapy. It is the client's subjective experience of the music that should be the basis for shared understanding between client and therapist, and this has importance for both the musical interaction and the verbal conversation about the musical experience. Using theoretical concepts about music, understanding, experience and intersubjectivity, this article explores how relations between musical experience and the therapeutic aim of self-understanding are exemplified in a case study.

Keywords: music therapy, meaning, musical experience, verbal language, self-understanding

Innledning

I artikkelen undersøkes hvordan musikkimprovisasjon og samtale rundt opplevelser i musikkimprovisasjon kan være utgangspunkt for selvforståelse ved at klienten blir seg bevisst hvilken mening og betydning musikken kan få i musikkterapi. Kenneth E. Bruscia definerer musikkterapi slik: «Music therapy is a systematic process of intervention wherein the therapist helps the client to achieve health, using musical experiences

Sitering av denne artikkelen: Salhus, Ø. (2022). Å lytte er å skape – å skape er å lytte: musikkopplevelse og selvforståelse gjennom musikkterapi. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 314–336). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

and the relationships that develop through them as dynamic forces of change» (Bruscia, 1989, s. 10). Vi kan her tilføye å arbeide med de mulighetene man i musikkterapi har til å bruke musikken kreativt og komme nærmere en kreativ betraktningsmåte (Winnicott, 1997), og det å legge til rette for å ta egne valg i terapi (Frankl, 2007). Even Ruud (1990) definerer musikkterapi som «bruk av musikk til å gi nye handlemuligheter», og her kan vi gjerne tilføye: handlemuligheter til å gjøre oppdagelser i rommet mellom den indre og ytre verden, det Winnicott kaller «det kulturelle rom» (Winnicott, 1997).

Videre i innledningen blir noen forhold rundt musikk og verbalspråk trukket fram, deretter vil teori om det å forstå, å oppleve, kongruens i musikken og forhold som spiller inn på klient–terapeut-relasjoner i musikkterapi, bli belyst.

Først litt om forholdet mellom musikk og verbalspråket:

Når det gjelder å forstå musikken, kan spørsmålet stilles om den i det hele tatt er mulig å forklare med ord, eller om det er slik at musikken forsøker å uttrykke noe som også er eller kan uttrykkes med ord (Nielsen, 2007; Kjerschow, 2000; Bonde, 2009). Mange vil mene at musikken har et uttrykkspotensial og muligheter for en nyanserikdom som kommer i en annen kategori enn det verbalspråklige uttrykk, og at det er overfladisk å forsøke å skildre musikkopplevelsen i verbalspråk. En annen innvending mot å verbalisere musikken kan være at man tar bort noe av magien, eller det man oppfatter som det fineste eller ubeskrivelige som oppstår i møte med musikken. Som Kjerschow (2000) skriver:

> Jo mer man fester seg ved det enestående ved musikken, desto mer utilgjengelig blir den for sproglig utlegning. For det analytiske sprog kan bare bemektige seg det individuelle og forsåvidt ukjente ved å henføre det til noe allment, allerede kjent og navngitt. (s. 114)

Spørsmålet om hvordan vi kan oppleve og forstå det verbalspråklige, det musikalske og sammenhengene mellom disse henger sammen med personlige oppfatninger, tidligere erfaringer og hvilket perspektiv man har. Kjerschow, som er opptatt av det førspråklige, påpeker hvordan musikken har sin egen dybde uavhengig av ord og har andre kvaliteter i seg

enn verbalspråket. I musikkterapi er det vesentlig å forstå mest mulig av klientens forhold til både musikken og verbalspråket. Musikk er det primære medium, og klientens evner, opplevelse av musikken og de relasjonene som oppstår, vil være styrende for hvordan dialogen foregår med det musikalske materialet, i verbalspråket, eller som en kombinasjon av det musikalske og det verbale (Garred, 2008).

Det å forstå forholdet mellom musikken og verbalspråket handler blant annet om hvilken status eller posisjon de har, og hvilket medium som tillegges å ha definisjonsmakt over virkeligheten. Musikkterapeut Lars Ole Bonde (2009) tar opp dette spørsmålet. Han påpeker at verbalspråket har en for stor dominans av de to. Han vil bort fra «verbalspråkets privilegerende status i forhold til menneskets erkjennelse av seg selv og verden» (s.119). Bonde hevder et syn der mening ikke er knyttet direkte til språket i snever forstand, men til kroppslige, sanselige og estetiske erfaringer som ofte er ubevisste og ikke-språklige. Musikkens mening er ikke først og fremst verbal-lingvistisk, men framtrer mer som forestillingsbilder og som kroppslig baserte forstillingsbilder: «Et fænomens mening er dets faktiske og potentielle relationer til andre kvaliteter, ting, begivenheter og opplevelser» (s. 120).

Bonde bygger på Johnson (2007), som bruker metaforer for å beskrive musikkens mening. Metaforene han bruker, er «musikk i bevegelse», som forbinder velkjente opplevelser av fysisk bevegelse med opplevelse av musikk som beveger seg i tid. Den andre metaforen er «Det musikalske landskap», som forbinder den velkjente opplevelsen av å bevege kroppen gjennom et spatialt landskap med opplevelse av musikken som skaper et rom, og den tredje; «Musikk som en kraft som beveger», som forbinder opplevelsene av å bli beveget av fysiske krefter med opplevelsen av musikk som beveger oss.

For klienten blir det vesentlig at musikken som høres og uttrykkes, har rot i egen musikalsk virkelighet, og at ordene som brukes i en eventuell verbal forståelse, er naturlige og forståelige for klienten selv (Ruud, 1990). På hvilken måte denne transformasjonen fra den subjektive opplevelsen til den objektive forståelsen skjer, er individuell og vanskelig å beskrive. Hvordan kan noe så individuelt som ens egen musikkopplevelse av hva som skjer med en selv, i det hele tatt kunne beskrives slik at både en selv

og andre får en forståelse av det? Det som kan oppfattes som et underliggende problem, er hvor vi er plassert i forhold til en subjektiv opplevelse av det som skjer, eller en objektiv forståelse av hva det handler om. I musikkterapi blir noe av intensjonen å forstå klienten idet musikken oppleves, og å legge til rette for meningsdannelse. Det er klientens opplevelser og egne ord som får betydning, og det å forstå hva som skjer i situasjonen med klienten idet han opplever musikken og forteller om den, blir vesentlig for terapeuten. Det kan tilføyes at dersom klienten ikke har ord for sin opplevelse, er den musikalske opplevelsen like verdifull i seg selv, også som basis for terapi. Når klienten har ord og vil bruke ord, kan det være både naturlig og betydningsfullt å gjøre det for klientens eget virkelighetsbilde, og for å kunne dele egne opplevelser med andre.

Musikkforskeren og pedagogen Frede Nielsen (2007) skriver om bevissthetsdimensjonen hos mennesket når han behandler spørsmålet om musikkens ontologi. Han stiller spørsmålet om det er mulig å unngå å gjøre musikken til enten et rent objekt eller psykologisere musikken fullstendig til den enkeltes opplevelse. I kløften mellom Musikken (objektet) og den musikalske bevissthet (subjektet) innfører han begrepet «det mangespektrede meningsunivers», der «den ydre musikalske struktur fører ind i og er gensidigt forankret i andre dybere placerede meningslag av kinetisk- motorisk, spændingsmæssig, emotionel, åndelig og eksistentiel art» (Nielsen, 2007, s. 68). De forskjellige lagene og meningsdimensjonene er gjensidig avhengig av hverandre og forstås i en sammenheng, og, som han skriver: «De hører sammen fordi de høres sammen» (s. 68). Denne tanken forutsetter en korrespondens mellom den musikalske dybdestrukturen og dybden i den bevisste opplevelsen av musikken som vil skape en samhørighet mellom lytter og musikk. I musikkterapi vil korrespondensen mellom musikk som objekt og opplevelsen av musikken være vesentlig for både opplevelsesaspektet, og for analysen av musikken som bærer av en mening.

Musikksituasjonen i seg selv kan gi rom for stor grad av frihet til å skape. I musikkterapi kan man også utvide denne skapende holdningen til stor grad av frihet til å lete etter mulige måter å oppleve og forstå og å oppleve sammen. Her vil metaforene, de indre bildene, de kroppslige opplevelsene og ordene vi forsøker å bruke, være med i samspillet om

meningen som oppstår. Vi må også ta høyde for at graden av hvorvidt man oppnår en umiddelbar subjektiv fellesopplevelse, eller en mer middelbar objektiv forståelse av den andre, blir bestemt av mange faktorer vi ikke alltid klarer å være oss bevisste.

Om verbalspråket blir en god støtte for å forstå opplevelsene, vil kanskje være mer avhengig av den enkeltes forhold til og opplevelse av musikken og språket enn til faste oppfatninger om hva verbalspråk og musikk måtte være eller representere. Kjerschow (2000) sitt utsagn om at verbalspråket kun kan henføre det individuelle og ukjente til noe allment, allerede kjent og navngitt, kan hjelpe til å minne på de begrensningene som ligger i verbalspråket. Mange eksempler fra musikkterapi viser imidlertid at ord eller verbalspråklige utlegninger kan få en mening i gode øyeblikk, som åpner dører både til en rikere forståelse av både musikken og til en rikere opplevelse av dens betydning og i det å forstå dette. Videre kan en hermeneutisk tilnærming være nyttig for å belyse ulike forhold rundt opplevelse i musikkterapeutisk arbeid. Dilthey (2001) forstår opplevelsene (Erlebniss) som det konstante. Mens fysiske fenomen forklares, sier Dilthey, så må åndsfenomen forstås, og om man skal forstå, så trenger man først og fremst innlevelsen. Innlevelse og medopplevelse blir i musikkterapi grunnlaget for å forstå opplevelsen som klienten har. For at innlevelsen skal være ekte, må terapeuten medoppleve på et subjektivt nivå sammen med klienten. Det er en utfordring å forstå klientens behov, ressurser, opplevelsesverden og verdier. Egne subjektive oppfatninger og opplevelse av situasjonen kan prege det som skjer på en altfor inngripende måte. De verdiene, normene og den rolleforståelse som er i forholdet mellom klient og terapeut, kan føre til at terapeutens vilje, intensjoner og påvirkningskraft blir for stor. Det kan være til hinder for at klienten opplever stor nok grad av gjensidighet og frihet til fritt å bruke egne opplevelser, meninger og ta egne valg på egne vegne. Ifølge Gadamer (2001) vil vi hele tiden narres til å tro at vi forstår fordomsfritt, men våre fordommer er et aktivt aspekt ved oss når vi skal forstå oss selv og dele vår virkelighetsoppfatning. Gadamer er likevel positiv i sin forståelse av muligheten til å finne en felles «forståelseshorisont», eller til å oppnå en

«horisontsammensmeltning der man setter den andres mening i et forhold til de egne meningenes helhet eller seg selv til dem» (s. 118).

Musikkterapien har både musikken og verbalspråkets mulighet til objektivering og konkretisering av det opplevde. I dette ligger også en mulighet til å veksle mellom de to. Balansepunktet mellom det objektive og det subjektive gjør seg gjeldende både ved musikalsk samspill og verbalt samspill, men ved å gå fra det ene til det andre kan man snakke om det man gjør og gjøre det man snakker om. Dette gir spesielle muligheter til refleksjon, men også utfordringer i forholdet mellom subjektiviteten og det å forholde seg objektivt i det man fortolker.

Musikkterapeut Inge Nygård Pedersen (2007) har forsket spesielt på problemet med å veksle mellom intens opplevelse i en klinisk musikkimprovisasjon og samtidig kunne beholde en verbalt analytisk oversikt og på denne måten kunne gå inn og ut av den subjektive opplevelsen med klienten i forhold til det som skjer i selve musikken. Hun har utviklet begrepet «den disciplinerede subjektivitet» (Pedersen, 2007, s. 373) Med dette mener hun for musikkterapeuten å kunne være subjektivt til stede og samtidig kunne være «medsvingende i forhold til pasientens univers» (s. 359). Dette innebærer at terapeuten er oppmerksom til stede og kan «svinge» ut og inn av den felles musikken som blir skapt. Hun tilføyer det nødvendige i at terapeuten tar ansvar for selv å ikke bli overveldet av opplevelsene, tar ansvar for egen innflytelse i og på situasjonen og kontinuerlig tar ansvar for å forstå hva som skjer i terapien.

Så til selve opplevelsen:

Opplevelsen foregår bare her og nå, og så er den borte. Musikkterapeutens intensjon er ikke å forstå mest mulig av selve opplevelsen, men heller å forstå noe mer av det som skjer når klienten oppdager verdifulle aspekt ved sin egen opplevelse, betydningen av den og bevisstheten om dette. Gro Trondalen (2007) skildrer hvordan gode øyeblikks-opplevelser med musikk kan videreføres til en verbal bearbeidelse i etterkant. Slike musikalske «gyldne øyeblikk» kan bære i seg mulighetene til det hun kaller «endringspotent erfaring». Trondalen poengterer det paradoksale i at mens musikkterapeuten kan legge til rette for at øyeblikkene skal kunne

oppstå, kan de «kun mottas som en gave» (s. 577). Et annet paradoks er tidsperspektivet, der

> Opplevelsen av positive øyeblikk oppleves i et subjektivt tidsperspektiv, både for klient og terapeut, samtidig som slike øyeblikk ofte også kan tidfestes rent objektivt. Det er i dette spennet mellom tilrettelegging og mottagelse, mellom ytre og indre tidsperspektiv, at virkeligheten utfolder seg i det terapeutiske rommet. (Trondalen, s. 577)

Det er oppdagelsens kunst som må til for at virkeligheten skal få utfolde seg, og som Trondalen poengterer, handler det om hvordan to personer oppdager at de har et viktig øyeblikk sammen. Men hvordan blir man seg egentlig bevisst verdien av slike øyeblikk? Fra psykiatri- og psykoanalysefeltet har også Daniel Stern (2007) vært opptatt av hvordan «nå-øyeblikkene» kan være en spesiell intersubjektiv opplevelse. Han karakteriserer fenomenet som «selve byggesteinen for opplevelsen» (Stern, 2007, s. 19). Ved å intervjue pasienter om dagligdagse hendelser finner han fram til øyeblikk som pasienten husker, og sammen arbeider de seg fram til en så eksakt som mulig oppfatning av øyeblikket. Det interessante ved denne framgangsmåten er hans resonnement når han beskriver de små øyeblikkene som en *mikroverden*. Han mener at vår viten om nå-øyeblikket ikke kan være verbal, symbolsk eller eksplisitt ettersom den oppfattes mentalt idet den utfolder seg i det levende og bevisste nå. Det er nå vi lever, og alt annet er ett eller to skritt fra det opprinnelige: «Den eneste tiden da vi opplever rå subjektiv virkelighet, det virkelige ved fenomenet, er nå» (Stern, 2007 s. 33).

Sterns (2007) undersøkelser er fenomenologiske og handler om hvordan tingene oppfattes av bevisstheten, og hvordan de viser seg gjennom opplevelsene. At det er subjektets egne ord for opplevelsen som gjelder, blir viktig, da ordene i seg selv bærer med seg mye av personens historie og identitet. Men hvordan forholdet mellom den språklige versjonen av fortellingen om nå-øyeblikket og den opprinnelige opplevelsen er, blir etter Sterns (2007) mening vanskelig å si noe eksakt om (jf. diskusjonen om musikk og mening). Likevel framholder Stern at bevisstheten om

nå-øyeblikkene kan gi oss verdifull viten om oss selv og forholdet til verden. Han er i hovedsak interessert i det intersubjektive aspektet, og mener at selv om det er det enkelte menneskes opplevelse det er snakk om, så er man, selv i situasjoner hvor man er alene, mentalt innrettet mot en annen, eller mot sitt kontekstavhengige jeg. Stern beskriver videre hvordan nå-øyeblikket går over i en ny tilstand som har muligheten i seg til å fange nå-øyeblikket slik at man glemmer tid og sted. På denne måten blir bevisstheten bevisst seg selv og blir refleksiv bevissthet.

Vi har vektlagt musikkopplevelsen og nå-øyeblikkets potensial som fokus for vår oppmerksomhet i terapi når vi er sammen om musikk, hvordan forholdene naturlig kan ligge til rette for felles opplevelse og medopplevelse, og vi har hatt fokus på forholdet mellom den ytre og indre verden, eller mellom det subjektivt opplevede og vår evne til objektiv refleksjon gjennom verbalisering. Vi har framhevet Winnicotts (1997) perspektiv på kreativitet som en vital holdning til det å utforske rommet mellom den indre og den ytre verden. En kreativ innstilling har blitt fundert på en personlig holdning til egne verdier og erkjennelse av personlig mening og betydningen av å ta egne valg og forstå disse valgene i en personlig kontekst. Å forstå sammen med andre i en terapeutisk kontekst krever en felles forståelseshorisont og innlevelse i hverandres liv, og, i dette tilfellet, opplevelser i musikken. Dette gir terapeuten utfordringer i å veksle mellom subjektive opplevelser sammen med klienten og forstå det som utfolder seg i en terapeutisk kontekst. Vi har også vektlagt det som skjer i selve musikkutfoldelsen ved å trekke inn betydningenav kongruens mellom det som oppleves på et personlig og relasjonelt plan, og ved å innføre begrepet det mangespektrede meningsunivers (Nielsen, 2007), som handler om de ytre strukturer i musikkens forhold til våre indre opplevelser. En problemstilling kan formuleres slik:

Hvordan kan mening formidles gjennom musikkopplevelser i musikkterapi gjennom musikalsk improvisasjon og verbal samtale mellom klient og terapeut, og på hvilken måte kan opplevelsene som kommer fram gjennom musikken og betydningene av dem, knyttes til økt selvforståelse?

Kasus som metode

For å belyse problemstillingen har jeg valgt å bruke *instrumentell kasus-studie* (Stake, 1995). I denne metoden kan en studie av et enkeltstående kasus gi innsikter for en større sammenheng, siden kasuset kan være et eksempel på et fenomen utover seg selv. Slike kasus er interessante «for both their uniqueness and commonality» (Stake, 1995, s. 1), og er dermed en dybdetilnærming som søker å forstå en sak bedre som ikke har direkte med kasuset selv å gjøre. Valgt kasus er en forskning på én klient i møte med musikkterapi. I dette møtet er forfatteren musikkterapeut, musiker, deltakende observatør og intervjuer. I tillegg er klientens egen tekst utgangspunkt for det empiriske grunnlaget. Som forsker kommer jeg med min forforståelse, erfaring og teoretiske ballast inn i et annet menneskets livsverden. Min intensjon er å forstå noe mer og bedre enn det jeg gjør, og å oppnå en ny og utvidet forståelse sammen med kasus. Det bygges på en hermeneutisk tilnærming der mening bare kan forstås i den sammenheng den studeres (Thagaard, 2002, s. 37). Min forforståelse og den nye forståelsen jeg får i møte med min klient, vil virke inn på hverandre. Jeg stiller meg åpen for at jeg i denne prosessen kan støte på helt nye forhold eller fenomen, og at dette vil påvirke og forandre min forforståelse (Andersen, 2012). Fenomenologien har som utgangspunkt at virkeligheten er slik folk oppfatter den (Kvale, 1996). Det har vært viktig å få tilgang til klienten sin historie fortalt med egne ord. Videre, å se hvordan klientens perspektiv på mitt tema og problemstilling kan gi innsikt fra «det virkelige liv» og fra et perspektiv som kommer fra en sammenheng der kunnskapen som erverves, er ment til å brukes. Det blir viktig å sikre troverdigheten i kvaliteten på dataene. Med troverdighet her menes «å reflektere over konteksten for innsamlingen av data, og hvordan relasjonen til informanten kan influere på den informasjonen forskeren får» (Thagaard, 2002, s. 178–179). Jeg er forberedt på at en problemstilling som denne kan føre til det Malterud (2008) kaller «å følge blinde spor som jeg selv har lagt ut» (s. 27). Her vil min evne til å sette spørsmålstegn ved egen framgangsmåte og innta en refleksiv holdning være avgjørende for troverdigheten (Malterud, 2008, s. 26).

Terapisituasjonen er en asymmetrisk situasjon. Å tenke over maktforhold blir derfor spesielt viktig. Ihlhaug (2016) trekker fram to aspekt ved maktrelasjonen i musikkterapi, ansvarsmakt og ekspertmakt, og dette understreker viktigheten av musikkterapeutens bevissthet rundt ansvarsmakt og å forsøke å utjevne ekspertmakten. I terapisituasjonen har to forhold vært spesielt viktige. Det viktigste har vært å ivareta klienten i den terapeutiske prosessen, dernest å erverve kunnskap rundt problemstillingen. Til dette har jeg valgt musikalsk samspill gjennom frie improvisasjoner og samtaler.

Studien bygger på intersubjektivitet som forutsetning for mening i kommunikasjon og på nyere forskning innen utviklingspsykologi. Daniel Stern utdyper dette slik: «Den måde, som vi oplever os selv på i forhold til andre, udgør et afgørende organiserede perspektiv i alle mellemmenneskelige begivenheder» (Stern, 1995, s. 15). Denne oppfattelsen av intersubjektivitet preger framgangsmåten.

Som nevnt innledningsvis definerer Ruud (1990) musikkterapi som «å gi nye handlemuligheter». Ruud legger i dette en forståelse om å bruke «musikalsk kompetanse som en del av vår generelle evne til å handle ut fra egne valg» (Ruud, 2017, s. 206). Dette perspektivet er aktuelt her, sammenfallende med kasus, stadium i musikkterapiprosessen og mitt ståsted som forsker.

Dialogen om mening, meningens betydning og betydning for selvforståelse er det sentrale. Derfor får også selve samtalen og måten den foregår på, stor betydning. Andersen (2012) understreker at det i en dialog mellom to kan være nyttig å tenke på at det foregår tre parallelle samtaler; to indre og en ytre. Den indre samtalen behandler tankene som utveksles, samtidig som man konsentrerer seg om hva som skjer i samtalen med den andre eller de andre man snakker med. I den indre samtalen vil man hele tiden vurdere hvordan man skal delta i den ytre samtalen. Andersen (2012) bruker metaforen *elliptiske dialoger* for å understreke at samtalen har to senter som er av like stor betydning i samtaleterapi. En i hver ende av ellipsen, der ellipsen i seg selv symboliserer den ytre samtalen, det vil si samtalen mellom de to. Et vesentlig aspekt ved en slik måte å oppfatte en samtale på er at ethvert menneske har sin egen måte å organisere seg

på i forhold til seg selv og andre. Det blir derfor viktig som terapeut å gi klienten tid til både å sanse og handle (musisere, reagere kroppslig og komme til orde) for på en trygg måte å delta i den ytre eller felles samtalen som oppstår til å samtale på egne premisser (Andersen, 2012).

Et dilemma gjør seg gjeldende, og det er min egen rolle som både terapeut og forsker. I musikkterapi er målet terapeutisk og skal tjene klientens hensikt, mens i forskning vil målet være å innhente kunnskap. Åpenhet rundt mine intensjoner som forsker var derfor viktig for meg før, under og etter samtalene. Jeg gjorde klart mine intensjoner til klienten og la for dagen at musikkterapitimene hadde to hensikter. En terapeutisk og en forskningsmessig. Det ble videre avklart at ethvert steg vi gjorde, var frivillig å være med på, slik at klienten kunne trekke seg etter eget ønske. Samtalene og improvisasjonene ble tatt opp på lydfiler. Klienten leste mine transkripsjoner og utkast til artikkel, og manuskriptet ble godkjent av klienten. Det ble også presisert at navn og forhold som kunne føre til gjenkjenning, ble anonymisert.

Vurdering av problemstilling og metode

Problemstilling og valg av teori og metode er preget av eget verdiperspektiv og interesse.

Min egen bakgrunn som musikkterapeut og de metodiske innfallsvinklene jeg selv bruker, legger føringer i studien. De påvirker også funnene på den måten at de er førende for hvordan kasuset reagerer i terapisituasjonen, og har innvirkning på hvordan funnene kommer fram, blir forstått og tolket.

Intersubjektivitet er et aspekt ved musikkterapi som på ingen måte er uttømmende for hva musikkterapi er eller handler om. Svakheten ved å velge denne innfallsvinkelen kan være faren for å skygge for andre perspektiv og framgangsmåter. En mer omfattende behandling av musikk som fenomen, verbalspråk, musikkpsykologiske og terapeutiske aspekt ville kunne vært interessant og kunne ytterligere aktualisert og utdypet funnene i studien. I prosessen har forholdet mellom musikk og verbalspråket blitt mer framtredende enn det jeg på forhånd hadde forestilt meg, og dette er en påminnelse om hvor mange aspekt som spiller inn på

å bli bevisst forholdet mellom musikk og verbalspråk. Her berøres bare noen forhold rundt dette.

Problemstillingen er ikke alltid aktuell i musikkterapi. I mange sammenhenger vil en bevisstgjøringsprosess om dette falle utenfor de terapeutiske målsettingene både musikalsk og verbalt. Derimot kan en si at temaet er av generell karakter, aktuelt for musikkterapi, men også relevant for dagligdagse opplevelser med musikk. Likevel, heller ikke i generell forstand (utenfor musikkterapi) vil et tema med en slik problemstilling alltid være riktig eller like relevant. Musikk er gjerne noe man gripes av i øyeblikket, og det spontane ved musikk er et vesentlig aspekt. Man blir grepet av musikken uten å forstå hvordan og hvorfor det skjer, noe som er en vesentlig kvalitet i seg selv. Om man stadig skal minne seg på hva som skjer og hvilken betydning det har, kan det overskygge eller stå i veien for flyten og de transcendente sidene ved musikken. Holdningen her er likevel at det ikke trenger være noen motsetning mellom det å hengi seg til musikken i spontan utfoldelse, og det å bruke opplevelsene bevisst for å erverve kunnskap om seg selv. Det skal også påpekes at musikk ikke er et like aktuelt medium for alle, og at prosessen som studeres her, vil fortone seg forskjellig fra person til person. Ethvert menneske har sin personlige måte å oppleve og uttrykke musikk på. Musikk har heller ingen status framfor andre uttrykksmedier som utgangspunkt for selvrefleksjon, men kan i mange tilfeller vise seg å være en aktuell tilnærming.

Prosessen med kasus

Utgangspunktet var felles opplevelser gjennom bevegelse, lytting til musikk, gruppeimprovisasjoner med musikk og dramaøvelser. Tilbudet var ikke diagnoserelatert, men et kriterium for deltakelse var at deltakerne hadde adekvat virkelighetsoppfatning uten store dissosiasjonsforstyrrelser, og at tilbudet kunne vurderes som aktuelt i forhold til den terapeutiske prosessen de var inne i. Klienten, heretter kalt K, var med i gruppen ca. ett år. Undersøkelsen her er fra to timer med individuelle musikkterapitimer som K hadde kort tid etter at gruppetilbudet var avsluttet. K brukte tromme og sang, mens terapeuten brukte piano. Å improvisere musikk ut fra enkle improvisasjonsregler var en ny opplevelse

for K, men det å utøve musikk var K vant med fra tidligere. At K var gjort kjent med alle forhold rundt terapeutens hensikter med samtalen i denne sammenheng, var både en styrke og en ekstra utfordring. En styrke i den forstand at klienten ønsket å dele sine opplevelser, og syntes det var interessant å snakke om dem ut fra en undersøkende holdning. En utfordring i den forstand at det ble viktig å bli sikker på at klienten *virkelig* hadde utgangspunkt i seg selv, sine egne opplevelser og sin egen bevissthet rundt det som kom fram, og ikke tenkte på terapeutens hensikter med samtalen. Denne problemstillingen ble verbalisert under samtalen, og det ble presisert fra terapeutens side at det var de umiddelbare opplevelsene og klientens egne refleksjoner og tanker rundt dette som under alle omstendigheter ville være interessante. Som terapeut var min opplevelse av ektheten i samtalen ubetinget positiv, og mitt inntrykk av pasientens opplevelse av å ha samtalt ut fra egne premisser og egne autentiske opplevelser var også positiv. Samtalene handlet ikke bare om det som var problemstillingen her, men også om personlige og mellommenneskelige relasjoner som kunne knyttes til å lytte, og til musikksituasjonene som klienten hadde vært en del av.

Diagnostiske forhold eller forhold rundt klientens sykdomsbilde fokuseres ikke her. Klienten kommer i samtalene selv inn på forhold i livet som er vanskelige med bakgrunn i traumer tidligere i livet, og relaterer selv noe av det som kommer fram i samtalen, til det å komme seg videre i livet og se gode sider ved tilværelsen. Det kommer fram en forståelse om at musikken kan være av en slik betydning, at den styrker klienten. I samtalen blir det brukt direkte spørsmål som har utgangspunkt i tematikken her. Det vil si spørsmål som: Hvordan opplevde du musikken, hva opplever du at den betyr for deg. Samtalen foregikk som fri samtale med lite preg av et formelt intervju.

Analyse av funn

Kvale foreslår seks mulige trinn for analyse. «De forutsetter ikke hverandre hverken logisk eller kronologisk» (Kvale, 1996, s. 122). Trinnene som foreslås, er aktuelle og sammenfallende med prosessen for analysen her.

Det første trinnet handlet om å forstå og leve seg inn i K sin livsverden. K viste innlevelse og evne til å lytte til både egne og terapeutens musikalske bidrag i musikken. Improvisasjonene skapte gode emosjonelle fellesopplevelser for både K og T, noe som ble et godt utgangspunkt for samtalene etterpå. K uttrykte at den tryggheten som oppstod i musikksituasjonen, betydde mye for selve opplevelsen. K kom med mange refleksjoner rundt sitt eget forhold til *musikk og mening*. Det handlet om opplevelsene fra gruppeterapi med musikk, fra improvisasjonene rett før samtalen og fra tidligere i livet. Det å improvisere opplevdes og ble beskrevet som befriende og som en reise gjennom livet der forskjellige ting hendte. Hendelsene oppstod som en følge av musikkens karakter, der for eksempel lyse toner og tonalitet skapte gode følelser, og kromatikk, fritonalitet og ukjente klanger framkalte mer mørke eller dystre opplevelser. K tok fram en spesiell opplevelse fra gruppeterapi der det ble spilt spesielt til K. Opplevelsen var spesiell og ble uttrykt slik: «Jeg følte at du virkelig spilte til *meg*, og at det var en litt slik følelse at det var bare meg i hele verden, fants ingen andre.»

Andre trinn handler om at klienten oppdaget sammenhenger mellom opplevelsene og betydningen de fikk i samtalen. Blant annet forteller jeg om en av mine egne opplevelser med musikk som barn. Et slikt grep ledet til å gjøre samtalen mer symmetrisk og slik utjevne noe av maktforholdet som fort kan oppstå i en klient–terapeut-relasjon. Her sier K: «Jeg skulle gjerne sett øynene til den gutten», som reaksjon på det jeg forteller. Her kommer mye fram av K sin forståelse og ikke minst måten K opplever det kroppslige uttrykket for musikk. K verbaliserer også at man forstår først og fremst gjennom måten ting blir sagt på. En interessant bemerkning som sier noe om K sin måte å fange opp betydninger i en samtale.

Kvale (1995) beskriver tredje trinn som fortettinger og fortolkinger av det informanten uttrykker. I denne sammenhengen handlet dette om å «kaste ball» til hverandre og få fram en så tydelig mening som mulig. Eksempel på et tema det var interessant for terapeuten å forfølge, og på dette stadiet uten å dra en slutning eller en fortolkning: K: «De bildene eller de tankene de er ofte ikke det jeg forventer at skal komme.» T: «Ja, du fortalte jo noen ganger husker jeg sånn konkret om akkurat hva du så.» K: «Ja, for det ble lettere for meg på en måte å ende i et bilde enn bare

en følelse.» Her forsøker T å få K til å utdype hva han mener, og forstå om K ser for seg rent billedlig hva som hender i historien som oppleves i musikken. Her avdekker også K evnen til å forstå seg selv, sine behov og overraskelser som kan dukke opp.

Som et fjerde trinn ble intervjuet tatt opp og transkribert. I den analytiske tilnærmingen ble lydmaterialet hørt gjennom flere ganger, før identifiseringen av sentrale tema i problemstillingen dannet en struktur i materialet.

I det som Kvale (1996) beskriver som et femte trinn, fikk K lese og komme med innspill til teksten. Spørsmålet «Hva var det som ikke ble sagt under samtalene, men som kanskje likevel var viktig eller kanskje det viktigste?» ble stilt og diskutert. K tilbyr seg å tenke gjennom spørsmålet og sende brev. Vi hadde i løpet av timene flere ganger vært innom det å forstå og å aktivt bruke verdien av egne opplevelser fra musikkimprovisasjonene. Dette ble samtalt om, og K sendte sin egen oppsummering skriftlig:

> Jeg tror at å kunne språket for å snakke om musikkopplevelser kan gi en mulighet for å dele musikkopplevelser – og opplevelser gjennom musikk. Ordene kan gi andre en forståelse av hva jeg opplever eller kjenner på. Å vite at musikken både «taler» til meg og kan være «lufteventil» for følelser/opplevelser, er med på å berike meg. Det gir også mulighet for å la andre få kjennskap til meg gjennom musikk, og la andre få uttrykke seg gjennom musikk. Samtidig er det kanskje den uhørbare responsen eller kanskje heller usynlige responsen på musikken som er spennende å ha med seg. Kjennskap til at andre og jeg både kan oppleve og assosiere gjennom musikk, gjør musikken til mer enn bare noter. Artistene har jo gjerne et budskap de ønsker å formidle gjennom musikken. Å kunne lytte og å kunne språket for å uttrykke hva jeg opplever, gir meg en rikdom. En kilde som jeg kan velge å hente kunnskap og følelser fra, og som jeg kan relatere til meg selv og opplevelser i livet mitt.

K viser et engasjement som har oppstått i samtalene. Fra verbalspråkets betydning i å dele musikkopplevelser med andre, hvordan musikken beriker, og hvordan musikken framstår som en ressurs for å formidle noe om seg selv. Etter å ha understreket hvordan musikken kan gi andre en forståelse av seg selv, går K videre til det som ikke høres eller sees konkret,

«den uhørbare responsen eller kanskje heller usynlige responsen», der K blir tydelig på verdien av «å kunne språket» for å hente kunnskap som kan relateres til eget liv.

Kvale (1996) beskriver også et mulig sjette trinn, som handler om en eventuell fortsettelse der «det å forlenge trådene fra beskrivelse og tolkning til også å omfatte handling» (s. 123), eller som han også forklarer: «Handler på grunnlag av kunnskapen som kommer fram i intervjuene». I vår sammenheng knyttes forskningstema til selve terapisituasjonen og brukes aktivt i den terapeutiske samtalen. Det kan tilføyes at det som kommer fram i informantens svar, kunne vært aktuelt å bruke i et eventuelt videre forløp med musikkterapi.

Drøfting av funn

Klienten viser sine verdier og hvordan opplevelsen av å ta egne valg gjennom å improvisere musikk gir nye innsikter og tanker om hva musikken har gjort for valgene K har gjort i sitt liv (Frankl, 2007). Det kreative elementet er virksomt idet musikken åpner for andre muligheter enn det et regelstyrt dagligliv gjør (Winnicott, 1997). K trenger trygghet, og da spesielt i vanskelige livsfaser. K har gjort noen viktige oppdagelser gjennom et bevisst forhold til musikken og setter ord på hvordan enkelte hendelser med musikk både i nær fortid og tidligere i livet har vært med og forme livsverdier. Det er nærliggende å koble noen av opplevelsene til det som her nevnes som nå-øyeblikk (Stern, 2007), selv om det å vite sikkert hvordan K sine nå-øyeblikk har oppstått og blitt formet, vil i denne studien være umulig å si. Stern bruker begrepet om både den intersubjektive opplevelse med en annen og med sitt selv. Det er mulig å tenke seg en kombinasjon av dette for vår klient, da K sine utsagn om opplevelser som har vært sjelsettende for ettertiden, har oppstått i øyeblikk preget av refleksiv bevissthet. Vi kan finne igjen «endringspotent erfaring» (Trondalen, 2007) fra musikksituasjoner, der K i ettertid ser slike hendelser i sitt eget liv som viktige opplevelser for ettertiden.

Siste avsnitt fra empirien er gjengivelsen av K sine skriftlige utsagn i etterkant av musikkterapien, som svar på spørsmål fra denne erfaringen. Svarene er klare og i en viss forstand entydige når det gjelder to forhold.

Det ene handler om K sitt utbytte av å forstå seg selv gjennom å bli seg bevisst hvordan egne opplevelser kan knyttes til selvforståelse. Det andre handler om det verbale, altså å bli seg bevisst musikkens betydning gjennom verbalisering.

K tilkjennegir å ha oppdaget verdien av musikken som en kilde til å hente kunnskap og følelser fra som kan relateres til eget liv. Forståelsen av at musikken har noe å si K personlig, den «taler til meg», og samtidig kan være en «lufteventil», beriker K Det er nærliggende her å tenke på musikken som nært knyttet til identitetsfølelse (Ruud, 2013), der K har oppdaget sammenhenger mellom musikken og seg selv, og sitt eget musikalske uttrykk.

Den nære sammenhengen mellom tryggheten, nærheten, oppdagelsene som gjøres, hvordan K lærer å kjenne seg selv gjennom musikken og det å ha en formidlingskanal til andre mennesker, er åpenbar. Det handler om verbalspråkets funksjon, der K med tydelighet viser hvilken viktig betydning dette har, i setningene «ordene kan gi andre en forståelse av hva jeg opplever eller kjenner på» og «det gir også andre en mulighet til å la andre få kjennskap til meg gjennom musikk». K skriver også at det kanskje er den «uhørbare eller usynlige responsen på musikk» som er spennende å ha med seg, og kommer slik inn på fenomen som får verdi der hverken musikk, ord eller visuelle opplevelser er oppklarende. Det som imidlertid trer fram, er en forståelse av at det er opplevelsen i musikken og forsøket på å verbalisere som skaper disse tankene om sin egen respons.

K sine tanker er ikke oppsiktsvekkende eller uvanlige. Derimot kan man si at enkelte av utsagnene er tydelige og til dels lette å forstå og forholde seg til. De kan derfor være med og belyse problemstillingen på en forståelig måte og være med og bekrefte annen forskning innen musikkterapi. Spesielt kan her nevnes forskning på sammenhenger mellom musikk og identitet (Ruud, 2013) og hvordan musikk er noe man bruker til bestemte formål i livet (DeNora, 2000). Fra empiriske undersøkelser innen forskning i musikkterapirelaterte kontekster kan Trondalen (2007) være et eksempel. Her er det vesentlig at det belyses fra klientens ståsted og med klientens egne ord og refleksjoner som utgangspunkt.

Vi har sagt noe om klientens forhold til tema i problemstillingen og hva som kommer fram i samtalen. Utsagnene tolkes som et tegn på at klienten har et reflektert forhold til temaet i tillegg til å kunne verbalisere det tydelig ut til andre. Musikken har blitt et mellomledd, eller en bro, til allmenngyldig kunnskap om en selv i dagliglivet. Det som utspiller seg i terapirommet, har fått en verdi for dagliglivet gjennom en bevisstgjøring av det som skjer i musikken, og gjennom å snakke om det.

Et underliggende tema er verbalspråkets forhold til musikk og omvendt. Er musikkimprovisasjon et godt utgangspunkt for verbalisering? Er ikke musikken nok i seg selv? Og skjer det ikke egentlig en undervurdering av både verbalspråket og musikkspråket når de ikke kan stå alene? Denne problemstillingen er ikke av ny dato og har en tendens til å dukke opp i mange sammenhenger der verbalspråket og musikken er aktualisert sammen. Kjerschow (2000) sitt utsagn om at det enestående ved musikken er lite egnet for det språket som allerede er kjent og navngitt, kan få oss til å tenke på at verbalspråket kan stå i veien for eller til og med ødelegge noe for «det enestående i musikken». Gjennom kasuset kommer ikke en slik betraktningsmåte til syne. Her blir språket for å snakke om musikk framhevet som et naturlig gode for å dele musikkopplevelser, og det å gjøre det blir ikke vanskeliggjort, men derimot løftet fram som positivt av K.

Bonde (2009) er opptatt av at verbalspråket har for stor dominans i forhold til musikk. Han bruker metaforer for å få fram musikkens språklige egenskaper, og han legger vekt på musikkens kvaliteter i å være en kraft som beveger, musikkens fysiske og romlige egenskaper og tidsdimensjonene nåtid, fortid og framtid. Han mener musikken har en uttrykkskraft som er altfor lite påaktet sammenlignet med verbalspråket. Når klienten sier i samtalen «Jeg følte at du virkelig spilte til meg, og at det var en litt slik følelse at det var bare meg i hele verden, fants ingen andre», er vi inne på et aspekt ved musikken som på mange måter kan sammenlignes med verbalspråkets funksjon, men hvor vi også aner noen forskjeller eller andre kvaliteter som får en til å tenke på det kraftfulle i musikkens fysiske utfoldelse og det spesielle å bli spilt til eller for. Kan man si at musikken i kraft av sitt uttrykk er med og gjøre det spesielt? Om vi tenker

oss at vi er inne i en musikkopplevelse sammen med andre i en konsert, så kan vi forestille oss en subjektiv opplevelse preget av tilstedeværelse, følelser, og kanskje opplevelse av intersubjektivitet og fellesskap. Om musikeren plutselig stopper opp for å fortelle med ord hva musikken er eller kan bety, og begynner å analysere opplevelsen, vil det sannsynligvis sette den gode opplevelsen på en stor prøve. Vi må plutselig svinge med i en ny «horisont», og kravene til å skape en god fellesopplevelse kan med ett bli for store for de som er publikum. Man vil sannsynligvis oppdage at det å skifte mellom det musikalske og verbale uttrykk gir store, og i dette eksemplet kanskje urimelige utfordringer. I musikkterapi vil i mange tilfeller musikkterapeutens verbalisering rundt det som skjer, være avgjørende for å bringe klienten videre, men den kan ikke gjøres sammen med musikken, dersom musikken idet klienten og terapeuten lager musikken sammen, skal ha sin verdi som musikk. Pedersen (2007) bruker uttrykket «disiplinerede subjektivitet» for å understreke det faktum at terapeuten ikke må bli fanget inn i «Subjektivitetens narrespeil» (Gadamer). En trenger å forholde seg til to aspekt, nemlig det å være uforbeholdent til stede i musikken for å skape den sammen med klienten, samtidig som man har forståelsen for hvorfor man gjør som mange gjør, klart for tanken og for den terapeutiske strategien. Uten dette aspektet vil ikke musikkterapi kunne være en terapeutisk prosess over tid med klienten. Hendelsen som nevnes over, der K virkelig følte at musikken var til seg og ingen andre, kan her stå som eksempel på en opplevelse utenom det vanlige, der kongruens i musikken, opplevelse av autentisitet var til stede. I situasjonen hvor K ble spilt til, var opplevelsen i seg selv nok. I samtalen lenge etter var opplevelsen blitt til en fortelling som det var naturlig å verbalisere og trenge inn i på verbalspråklige premisser.

Musikken behandles på den ene siden som objektet for det som utspiller seg i øyeblikket, samtidig som den er subjektivt til stede i de to musiserende sin samhandling med hverandre. I denne vekslingen oppstår en ny mening som er preget av både musikk og verbalitet. For at musikken kan tjene hensikten, må den ha rot i de musiserende sitt mangespektrede meningsunivers (Nilsen, 2007). Musikken trenger å gi mening for begge, både som subjektiv opplevelse og som musikalsk produkt. Det

som hender, trenger å være en felles opplevelse for de som er med, for at det skal være meningsfullt. Musikken kan oppleves subjektivt og forstås objektivt samtidig som man befinner seg i intersubjektiviteten. Dette er ikke noe som bare gjelder musikken, det gjelder også verbalspråket og andre uttrykk. Det som imidlertid er tilfelle i musikkterapi, er at man trenger å gå fram og tilbake mellom det vi oppfatter som to forskjellige måter å uttrykke seg på (verbalspråket og musikken), samtidig som man veksler mellom subjektivitet og objektivitet i situasjonen. I opplevelsen og i lyttingen til hva som blir til, skaper man musikkens videre forløp og dens mening når man musiserer. I terapi vil mening ofte være forbundet med å forstå mer av seg selv, sine tanker og handlinger og lære noe om virkninger og konsekvenser for dagliglivet. Setningen som gjengis ovenfor: «Samtidig er det kanskje den uhørbare responsen eller kanskje heller den usynlige responsen på musikken som er spennende å ha med seg», skiller seg noe ut. Her går K videre i å si noe om hva som betyr «å ha med seg». K setter ord på at det kommer noe etterpå, utdyper ikke hva dette uhørbare eller usynlige dreier seg om, men bruker ordet respons. Man kan gjøre seg opp forskjellige antagelser eller meninger om hva som menes her. Det skrives i et forsøk på å gripe noe ved musikken som handler om å forstå sin egen respons på den. Man kan anta at klienten opplever å ha fanget noe i denne setningen som er vanskelig å helt forstå eller fange gjennom ordene. Setningen kan oppfattes som et uttrykk for noe av den forståelsen K har fått ved å leve seg inn i musikken og prøve å forstå seg selv gjennom den. Om man tolker dette som et uttrykk for en kreativ betraktningsmåte, som Winnicott (1997) sier noe om, kan man tenke seg at klienten her er inne i sitt «kulturelle rom» og i ferd med å gjøre seg noen nye erfaringer i leken mellom musikken og ordene, og at det er i *mellomrommet mellom verbalspråket og minnet om responsen på musikken at disse ordene blir hentet fram*.

Undersøkelsen stoppet her, og ingen flere spørsmål ble stilt til K. Her kunne en ny undersøkelse startet for å forstå mer av K sine ord og sammenhengene mellom det som ble musisert og sagt. Men vi aner at klienten er i ferd med å komme inn *i rommet mellom ordene og musikken, gjennom lytting til det som skapes og responsen på det skapte.*

Avslutning

Hensikten med studien har vært å sette lys på en målsetting som kan være aktuell for klienter i musikkterapi. Teksten er relevant for musikkterapeuter og andre som arbeider med musikk og mennesker. Den kan også være relevant for andre som er interessert i temaet. Det handler om hvordan mening kan formidles gjennom musikkopplevelser i musikkterapi, og på hvilken måte opplevelsen av musikk og dens betydning kan knyttes til økt selvforståelse. Underveis i undersøkelsen har forholdet mellom musikk og verbalspråk utkrystallisert seg som et kjernepunkt i det å nå fram til en forståelse.

En teoretisk gjennomgang av sider ved det å oppleve, forstå, kongruens i musikken og forhold som spiller inn på det å bruke musikk og verbalspråket i musikkterapi, har blitt løftet fram som forståelsesbakgrunn. Intersubjektivitet med utgangspunkt i utviklingspsykologi er et vesentlig aspekt ved undersøkelsen. Et kasus fra musikkterapi har blitt brukt for å belyse problemstillingen, og samtaler fra musikkterapi har vært utgangspunkt for funn og drøfting.

Oppsummert handler det om hvordan musikkopplevelser kan åpne opp for verbaliseringer som gir handlingsrom til å forstå betydningen av egne opplevelser, og hvordan opplevelsene kan brukes til å forstå en selv. Uttalelsene til kasuset belyser muligheten til å veksle mellom musikk og ord i terapi, og at det kan være en hjelp til å utvikle bevisstheten rundt egne opplevelser for slik å oppnå selvinnsikt. Kasuset blir seg bevisst sin egen «uhørbare respons» eller «usynlige respons» på musikken. Dette tolkes som uttrykk for en undersøkende holdning der klienten befinner seg i en kreativ tilstand i *mellomrommet mellom musikk og ord*. Ved å lytte til musikken, sine egne opplevelser og ordene som kommer til i samtalen, skapes en måte å forstå seg selv på.

Litteratur

Andersen, T. (2012). *Reflekterende prosesser*. Dansk psykologisk forlag.

Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske: Introduktion til musikpsykologi*. Samfundslitteratur.

Bonny, H. L. (2002). Body listening: A new way to review the GIM tapes. *Nordic Journal of Music Therapy, 11*(2). https://doi.org/10.1080/08098130209478060

Bruscia, K. E. (1989). *Defining music therapy*. Spring House Books.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

Dilthey, W. (2001). Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften Surhrkamp: Frankfurt/M 1993. Avgrensning av åndsvitenskapene. I S. Lægreid & T. Skorgen (Red.), *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus.

Frankl, V. E. (2007). *Vilje til mening*. Gyldendal.

Gadamer, H.-G. (2001). *Sannhet og metode (utdrag)*. I S. Lægreid & T. Skorgen (Red.), *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus.

Garred, R. (2008). Et dialogisk perspektiv på musikk som terapi. *Psyke og logos 28*(1), 61.

Ihlhaug, S. M. (2016). *Medvit om makt i musikkterapi. Ei utforsking av maktaspekt i musikkterapilitteratur*. Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press.

Kjerschow, P. C. (2000). *Før språket: Musikkfilosofiske essays*. Vidarforlagets kulturbibliotek.

Kvale, S. 1996). *InterViews. An introduction to qualitative research writing*. Sage Publications.

Malterud, K. (2008). *Kvalitative metoder i medisinsk forskning*. Universitetsforlaget.

Nielsen F. V. (2007). Musik og bevidsthed: Et fænomenologisk perspektiv. *Psyke og logos 28*(1), 61.

Pedersen, I. N. (2007). Musikkterapeutens disciplinerede subjektivitet. *Psyke og logos, 28*(1), 27.

Ruud, E. (1990). *Musikk som kommunikasjon og samhandling: Teoretiske perspektiv på musikkterapien*. Solum forlag.

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.

Ruud, E. (2017). Handlemuligheter og musikalsk aktørskap. Om å avgrense musikkterapi fra musikkpedagogikk. I: *Utdanningsforskning i musikk-didaktiske, sosiologiske og filosofiske perspektive*r. I S.G. Nielsen & Ø. Varkøy (Red.), *Utdanningsforskning i musikk – didaktiske, sosiologiske og filosofiske perspektiver* (s. 203–212). Norges Musikkhøgskole.

Stake, R. (1995). *The art of case study research.* Sage Publications.

Stern, D. N. (1995). *Barnets interpersonelle univers: det 0-2-årige barn i et psykoanalytisk og udviklingspsykologisk perspektiv*. Hans Reitzels Forlag.

Stern, D. N. (2007). *Her og nå: øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Abstrakt.

Thagaard, T. (2002). *Systematikk og innlevelse.* Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Trondalen, G. (2007). A moment is a moment is a moment. Om gyldne øyeblikk i musikkterapeutisk teori og praksis. *Psyke og logos, 28*(1), 20. https://tidsskrift.dk/psyke/article/view/8386

Winnicott, D. W. (1997). *Leg og virkelighed*. Hans Reitzels Forlag.

KAPITTEL 17

Eit dobbelt privilegium – mål og meining i eit uvanleg bygdekor[1]

Elizabeth Oltedal

Summary: The combination of local choir and composer of free tonal music is rather unusual, but in Volda the longstanding relationship between composer Magnar Åm and the choir he conducts, Volda Vokal, is rewarding both for himself and for the choir members. Existing research has contextualized the amateur choir as a community of practice dynamically balancing social and artistic goals, with professional performance as a guiding ideal. However, the amateur performance may potentially hold other qualities that can bring new meaning to the music performed. In this article I write about how various participants in Volda Vokal perceive the interaction of artistic and social aspects, and how the work of rehearsing and performing Åm's music can be understood in terms of various meanings of authenticity.

Keywords: amateur music, authenticity, choirs, artistic goals, community of practice

Innleiing

Kjem du på ei øving med Volda Vokal, vil du sjå at ikkje alle er like sterke på å lese notar, at klangen ikkje er utsøkt homogen, og at det finst rikeleg med galgenhumor når bassrekka syng feil for n'te gongen. Koret, som blei starta opp for tretti år sidan som aktivitetstilbod for folk som hadde

Sitering av denne artikkelen: Oltedal, E. (2022). Eit dobbelt privilegium – mål og meining i eit uvanleg bygdekor. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 337–359). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

1 Artikkelen byggjer delvis på ein tidlegare publisert tekst, «Eit dobbelt privilegium» (Oltedal, 2014), som blei publisert i fagbladet *Kordirigenten* 1/2014.

flytta inn i eit nytt byggjefelt,[2] er blitt eit samansveisa vennelag med eit stabilt medlemsgrunnlag på vel 40 koristar som arbeider mot konsertar og framføringar som bygdekor flest. Samstundes byr Volda Vokal på noko særeige: Dette er eit kor som stadig vartar opp med urframføringar, der musikken er av det fritonale slaget. På denne måten skil koret seg ut i eit landskap der ein som oftast prioriterer andre typar musikk framfor «ny musikk», og der repertoar er ein viktig faktor i det komplekse spørsmålet om rekruttering (Balsnes, 2009; Eiksund, 2019). Dette særeigne kan koplast til at dirigenten er Magnar Åm, heiltidskomponist og vinnar av prestisjetunge prisar,[3] og at Åm gjerne brukar av sin eigen musikk i arbeidet med koret. At komponistar leiar kor, bør kanskje ikkje overraske, sidan komponering og utøving historisk sett har vore to sider av same fag. Yrkesmusikarar har måtta produsere nytt stoff til dei ensembla dei hadde ansvar for, både innan kyrkjemusikken og den profane musikken, med Bach som lysande døme. Som dirigerande komponist (og det er vel noko anna enn komponerande dirigent?) er Åm éin i ei lang rekke, berre i Noreg, av komponistar som har skrive for eigne kor, til dømes Grieg og Kierulf, og dei med kyrkjemusikalsk bakgrunn, som Sandvold, Sløgedal, Hovland og Nystedt. Kombinasjonen komponist–kordirigent er likevel mindre vanleg i dag, og «komponist» manglar i ei liste utarbeidd av Jansson, Bygdéus & Balsnes (2019) over ulike plattformer som dei koplar til utvikling som kordirigent.[4] Vi kan med andre ord ane både at samtidsmusikk er lite populært som korrepertoar i alminnelege amatørkor i Noreg, og at det er heller uvanleg at kordirigenten er ein heiltidskomponist som har fullt opp med bestillingar frå profesjonelle

2 Koret hadde namnet Heltne Bratteberg grendakor fram til 2000.

3 Åm har til dømes blitt tildelt Den europeiske komponistpris (2006), Arne Nordheims komponistpris (2009) og Edvardprisen i kategorien samtidsmusikk (2014).

4 Dei seks ulike plattformene som blir peika på som utgangspunkt for ei utvikling som kordirigent, er: den utdanna instrumentalutøvaren; den utdanna songaren; kyrkjemusikaren; musikologen; og den lærande korsongaren utan formell utdanning (Jansson et al., 2019).

solistar og ensemble. Kva er det då som er så givande for både koristane og dirigenten i Volda Vokal? Kva er det som gjer at koristane, som etter eigne utsegner stundom må «slepe seg opp bakkane» til korøvinga, sitte «som spørsmålsteikn» og terpe på «ting vi eigentleg ikkje er i stand til» når dei godt kunne tenkt seg å synge heilt andre og meir alminnelege ting? Og kva er det som får komponisten – han som skriv musikk kjenneteikna av «en polyfon, fritt dissonerende eller fri-tonal stil, med et fortettet ekspressivt og samtidig asketisk, innadvent tonespråk» (Skancke-Knutsen, 2005) – til å bruke tysdagskveldane året rundt på eit ensemble som ligg langt unna dei profesjonelle både i musikkferdigheiter og kapasitet?

Dei siste åra har det vore aukande interesse for kor i det frivillige musikklivet som forskingsemne, og ikkje minst utgjer tre norske doktoravhandlingar (Balsnes, 2009; Eiksund, 2019; Jansson, 2013) viktige bidrag i den internasjonale forskingslitteraturen om emnet. Desse har mellom anna peika på den skjøre balansen mellom kunstnarlege og sosiale mål i amatørkor og kva desse har å seie for motivasjon for ulike aktørar, både individuelt og kollektivt. Opp mot denne litteraturen kan ei undersøking rundt mål og motivasjon i eit kor som Volda Vokal, der storparten av repertoaret er samtidsmusikk og dirigenten er komponisten, gi oss kunnskap om aspekt ved korarbeid som til no er lite utforska. Min eigen bakgrunn som musikkpedagog og kordirigent gjer at eg er spesielt interessert i å utvide kunnskapane mine på feltet, og i denne artikkelen nyttar eg materiale frå ein tidlegare publisert tekst (Oltedal, 2014) basert på e-postutveksling og oppfølgingssamtalar med Åm og med ein medlem av Volda Vokal. For denne nye teksten har eg gjennomført semistrukturerte intervju med fire andre medlemmar av koret. Målet med prosjektet er å kunne få innsikt i korleis ulike aktørar i koret opplever samspelet mellom kunstnarlege og sosiale mål, og deira eigen motivasjon for verksemda. I det følgjande vil eg gjere greie for dei konseptuelle rammene for studien med bakgrunn i relevant litteratur og forsking, og deretter føre ein diskusjon basert på funna frå det empiriske materialet.

Korverksemd, mål og meining i litteraturen

Kor er eit relativt nytt forskingsfelt, og dei siste åra har område som korsosiologi og korpedagogikk, medrekna helsemessige aspekt, fått auka merksemd (Eiksund, 2019; Geisler, 2010). Frå Ruth Finnegan (2007) sitt pionerarbeid frå 1990-talet om det frivillige musikklivet i ein engelsk by, til Øyvind Eiksund (2019) si avhandling om korverksemd på Søre Sunnmøre, har ein kunne peike på den viktige plassen deltaking i kor har i livet for mange menneske. Deltaking i kor har synt seg å ha positive gevinstar både personleg og sosialt, uavhengig av den sosiokulturelle konteksten og for både skolerte og uskolerte songarar (Bailey & Davidson, 2005; Balsnes & Jansson, 2015; Einarsdottir & Gudmundsdottir, 2016; Stewart & Lonsdale, 2016).

Historisk sett kan oppblomstringa av amatørkor i Europa og Nord-Amerika gjennom 1800-talet knytast til den industrielle revolusjonen og auke i velstand og fritid, der korsong kunne tilby ei plattform for kunstnarleg danning og utvikling av sosial kapital, men òg oppfattast som ein grunnleggande demokratisk aktivitet (Smith & Young, 1995). Anne Haugland Balsnes (2018) peikar på at i korsongen er alle like, og alle er avhengige av kvarandre. «Målet med korsong er ikkje konkurranse, som i idretten, men samarbeid og verdien av heile fellesskapet» (s. 178, mi omsetjing). Korsongen har jo spelt ei politisk rolle i mange land når det gjeld nasjonal identitet, frå 1800-talets nasjonalromantiske verk til den baltiske ikkje-valdelege «singing revolution» som kulminerte i sjølvstende i alle dei tre baltiske statane i 1990–1991 (Smidchens, 2014). Samstundes kan ein sjå element av *protest* i amatørkoret mot idéen om den vestlege kunstmusikkens kanon og den autoritative framføringa reservert visse privilegerte eliteutøvarar (Einarsdottir & Gudmundsdottir, 2016).

Også i Noreg har amatørkoret stått sterkt. Som ein musikkaktivitet som ikkje krev musikkutdanning eller notekunnskapar på høgt nivå, er korsongen høgt skatta i eit land med til dels spreidd befolkning og mindre høve til å lære og eige instrument, og med ein sterk egalitetstradisjon som er synleg mellom anna i ein skulepolitikk som har fremja likskap og skepsis til idéen om elitar (Lysne, 2006; Telhaug, et al., 2006). Like fullt er det lange tradisjonar for kormønstringar, med konkurranse mellom deltakande kor som eit implisitt aspekt. Slike mønstringar kunne by på både fellesskap og

musikkopplevingar, men òg eit blikk for å oppnå høgast mogleg kvalitet i framføringane. Samstundes er det ein nyare tradisjon for kor-konkurransar, til dømes Syng for oss-konkurransen og Norgesmeisterskap for kor,[5] i tillegg til aukande grad av deltaking i internasjonale konkurransar. Medan denne dreiinga mot konkurranse kan koplast til ein generell auke i nivå og profesjonalisering av dirigentar, er det ikkje eksterne mål om å bli best som er hovudfokuset for kor og koristar flest.

Koret som praksisfellesskap

Balsnes (2009) og Eiksund (2019) nyttar omgrepet *praksisfellesskap* (Wenger, 1998) for å synleggjere korleis korarbeidet med dei regelmessige øvingane og konsertopptrinna fungerer som eit sosialt læringsfellesskap der aktørane er stadig i «en tilblivelsesprosess, [som] transformerer hvem vi er og hva vi kan gjøre» (Balsnes, 2009, s. 15). Det er fire interrelaterte dimensjonar som karakteriserer praksisfellesskapet; desse er læring, identitet, fellesskap og meining (Balsnes, 2009; Wenger, 1998). I sin studie om koret Belcanto undersøkjer Balsnes (2009) det dynamiske forholdet mellom det musikalske samspelet og det sosiale fellesskapet med eit spesielt fokus på læring og identitet, og ho beskriv koret som ein læringsarena med implikasjonar for livet, identiteten og tilhøyrsla til medlemmane. Å vere kormedlem inneber *å vere medrekna* i det lokale bildet, der koret er møteplass og bidragsytar til ritual og høgtider, og det å oppleve eiga røyst og eigne kjensler samstundes som ein er ein del av eit fellesskap, er positivt for sjølvkjensle og oppleving av livskvalitet (ibid.). Både Balsnes (2009) og Eiksund (2019) beskriv *høgdepunktopplevingar* der ein kan ha endra medvitstilstand, og «føle at alle saman er eitt» (Eiksund, 2019, s. 150). Slike opplevingar gir motivasjon for meir, men ifølgje Eiksund er spørsmålet om motivasjon for å vere med i eit kor samansett, og kva faktorar som har mest å seie for enkeltpersonen, vil variere alt etter kor 'nært' eller

5 Syng for oss er ein landsdekkande korkonkurranse tilskipa av Norges korforbund Hordaland i 1987 (Kjelde: https://no.wikipedia.org/wiki/Syng_For_Oss). Norgesmesterskap for kor er noko yngre og blir arrangert av Koralliansen, eit samarbeid mellom ulike kororganisasjonar. NM for kor har mål om å gi høve for kor «å måle sin utvikling sammen med andre kor», i tillegg til å «inspirere, og bidra til utvikling og læring [og] å synliggjøre korsangen som en viktig kulturbærer i samfunnet.» (Kjelde: https://nmforkor.no/om-koralliansen/)

'fjernt' desse blir opplevde. Medan ynske om å utvikle seg og lære noko nytt, samt gleda over å møte dei kjende fjesa og nyte godlynt humor under øvinga, kan generelt oppfattast som nære motivasjonsfaktorar, er spørsmål til dømes om lojalitet og plikt fjernare for dei fleste. Eiksund føreslår at kormedlemmane har kvar sin *motivasjonsprofil*, og at visse motivasjonsfaktorar vil dominere og slik utgjere ein *motivasjonskultur* i koret.

Repertoar som forhandlingsobjekt og kulturell markør

Eit kor er òg ein arena for meiningsbryting og spenningar, og ofte dreier dette seg nettopp om balansen mellom det sosiale og det musikalske (Balsnes, 2009). Slike spenningar kan vere destruktive og forsure fellesskapet, men Balsnes peikar på at dei kan vere fruktbare for utviklingsprosessar i eit kor. I Belcanto er til dømes val av repertoar «uunngåelig et sentralt forhandlingstema og en nøkkel til kormedlemmenes trivsel og korets utvikling» (s. 194). Trass i høgst ulike ynske for repertoarval kan medlemmane likevel einast om «litt av hvert», og preferansane handlar om både musikksmak og vanskegrad. Dette fortel noko om oppgåva å få ting til midt i den binære spenninga mellom individ og gruppe, som er karakteristisk for praksisfellesskapet (Wenger, 1998). Men Balsnes går djupare når ho diskuterer den *estetiske koden* som utviklar seg i koret, ved å bruke idéar frå sosiologien og kulturteori. Ho syner til relasjonen mellom utdanning og kunst- og kulturbruk, og til eit nytt ideal for kulturell kompetanse som gjeld det å vere *altetande* i høve sjanger (Danielsen, 2006 i Balsnes, 2009). Vidare går ho til idéane om at dagens middelklasse har gått frå *highbrow* og i retning *middlebrow* i spørsmål om kunst- og kulturbruk (Gripsrud, 2002 i Balsnes, 2009), og om at det finst ein *legitim kultur* rotfesta i den norske skepsisen til kulturelle hierarki og elitar, der ein unngår smaksdommar og held seg til ein behageleg middelveg (Skarpenes, 2007). Funna til Balsnes er interessante sidan ho finn ein klar tendens til at medlemmane i Belcanto, hovudsakleg frå yrke og samfunnslag som kan identifiserast som den nye middelklassen, vel vekk det *høgkulturelle*

til fordel for det *folkelege*, og jamvel gir uttrykk for eit sterkt ubehag når det gjeld musikk som dei opplever som uforståeleg eller utilgjengeleg.

> Det ser ut til at det å felle smaksdommer i forhold til høykultur eller finkultur er legitimt. Det er et spørsmål om det ville være like legitimt å komme med liknende karakteristikker overfor enklere, lettere og mer folkelig musikk. Ville man da bli anklaget for å være snobbete? (Balsnes, 2009, s. 154)

Dette svarar til idéen om at det å vere altetande – på engelsk *omnivorous* – er ein demokratisk dyd som anerkjenner mangfald, men samstundes marginaliserer og stigmatiserer visse grupper (Dyndahl & Nielsen, 2014). I studien om Belcanto er det det høgkulturelle, som tidlegare har hatt høg status, som no er marginalisert. Interessant nok grunngir medlemmane eit klassisk repertoar ein sjeldan gong ikkje ut frå smak, men ut frå ynske om variasjon og utvikling.

> Ut i fra det faktum at enkelte kormedlemmer gjerne vil synge *litt* klassisk, kunne man tolke det dithen at noen faktisk *liker* det finkulturelle, men i materialet begrunnes det aldri i forhold til smak. Å synge klassisk musikk, (men ikke for mye og for ofte) anses som noe å strekke seg etter, noe som er utviklende, og som fører til mer variasjon – altså mer som et pedagogisk prosjekt. (Balsnes, 2009, s. 152)

På denne måten blir val av repertoar knytt opp til spørsmål om korets langsiktige mål om opplæring, som har gjenklang i idéen om livslang læring (Balsnes, 2009). Likevel konstaterer Balsnes at medlemmane i Belcanto kan tole ein klassikar ein gong imellom, men at grensa går ved samtidsmusikken – den med dei rare samklangane. Koristane brukar også det kjende argumentet om at ein må velje repertoar med tanke på å halde på og trekkje til seg medlemmar, så vel som publikum. Det einaste argumentet for – ein sjeldan gong – å synge eit samtidsrepertoar kan synast å vere at dirigenten skal «holde ut i jobben», ifølgje Balsnes sitt materiale (s. 152). Repertoar blir såleis eit sentralt objekt for forhandling, der djupare spørsmål om både verdiar og andre omsyn tidvis blir synleggjorde.

Eigarskapsperspektiv

I denne samanhengen er idéen om *eigarskap* i og over koret interessant. Eiksund syner til teori om *psykologisk eigarskap* (Pierce, et al., 2001, i Eiksund, 2019) i samband med ulike typar eigarskapskjensler som kan utvikle seg i korsamanhengar. Koret er ein organisasjon der ei gruppe menneske set seg sjølv i eit elev–lærar-forhold, men samstundes har ein arbeidsgjevar–tilsett-relasjon som er mykje tydelegare og meir direkte enn til dømes elev–lærar-relasjonen i grunnskulen. Medan medlemskap inneber eit frivillig tap av autonomi, er det stort potensial for spenningar når det gjeld eigarskap til dømes over repertoar, som nemnt, men også korets klang, tradisjonar i koret, og «korets kjerneverdi eller visjon» (Eiksund, 2019, s. 188). Dette gjeld i høgste grad forventningane til *dirigentens* mål og arbeidsmetode. Balsnes syner til tidlegare forsking om relasjonen mellom profesjonelle og amatørar (Wiborg, 1993 i Balsnes, 2009) og moglegheita for at den profesjonelle vil fokusere hovudsakleg på den faglege dimensjonen og ei best mogleg framføring, og såleis nedtone andre dimensjonar av praksisfellesskapet. Empirien til Balsnes og Eiksund syner at arbeidet med å finne ein balanse i desse dimensjonane er ein sjølvsagd og pågåande del av korverksemda.

Kunstnarlege mål og den autentiske framføringa

Termen 'eigarskap' kan også nyttast i spørsmål rundt dei kunstnarlege måla og *kva som skal formidlast* i korframføringa. Dag Jansson (2013) er inne på dette når han skriv om den tredimensjonale relasjonen mellom dirigent, songar og musikalsk materiale. Han nyttar teorien til Frede V. Nielsen (1998) om musikkens mange meiningslag når han argumenterer for at ein ikkje kan skilje musikk som tekst og aktivitet. Like fullt ser han at det er dirigentens oppgåve å fordjupe seg i eit musikalsk materiale – den musikalske teksten, undersøkje meiningspotensialet og utforme ei tolking som skal vere rettleiande for arbeidet med koret i den lydlege manifesteringa av denne teksten.

I den vestlege kunstmusikken er det idéen om det autonome musikkverket, og at framføringa skal vere sannferdig mot kunstnarlege intensjonar knytt til verket, som dominerer i stor grad også i dag (Cook, 2013;

Laws, 2019). Lydia Goehr (1992) beskriv korleis kravet om *Werktreue* byrja å vekse fram frå tidleg på 1800-talet. Saman med tradisjonen for offentlege konsertar og dyrkinga av komponisten utgjorde dette eit rammeverk som kunne regulere måten musikken blei tolka og vurdert på. Dette innebar samtidig krav til kven som var kvalifiserte til å framføre musikken, ved å ha den nødvendige tekniske kompetansen og kunstnarlege innsikta. Rørsla rundt autentisk framføringspraksis[6] var ein sterk pådrivar for *den autoritative framføringa*, der ein elitekunnskap blei dyrka fram og hegna om. I denne diskursen skal ein unngå at idiosynkratiske aspekt ved utøvaren får merksemd og distraherer frå musikken og – indirekte – komponistens intensjon. Det er likevel ei spenning mellom musikkens 'tekst' og andre meiningslag som kan kommuniserast, til dømes utøvarens personlege tolking og stemme. Philip Auslander (2006, 2008) skriv om det paradoksale i idéar om autentisitet der ein løftar fram ulike lag, til dømes ein person som utøver musikken, ein utøvar*persona*, eller idéen om personlegdom som er i musikkens, eller songtekstens narrativ. Ein kan kanskje seie at i det 21. hundreårets performative imperativ har det romantiske idealet om det 'naturlege' og 'ekte' fått eit grelt skjær av opportunisme og sjølv-objektifisering over seg (sjå t.d. Moore, 2002; Taylor, 1991). Denne tematikken er aktualisert i den smått famøse studien som følgjer utviklinga av artistane Marit Larsen og Marion Ravn (Ålvik, 2014).

Vidare skriv Auslander (2008) om ein *overskridande pedagogikk* når målet med framføringa kan endrast, medan musikken, eller teksten, ikkje blir endra. Catherine Laws (2019) føreslår at dette handlar om eit intersubjektivt forhold der utøvarane sjølve fungerer som 'vert' for fleire moglege menneskelege aktørar (ho brukar termen *agencies*), til dømes utøvar, komponist, musikken eller tidlegare utøvarar. På denne måten er omgrep som 'autentisitet' eller 'autoritet' i samband med musikkframføring i fri flyt.

Kva så med amatørkor, dirigent og dei kunstnarlege måla? Det går att i litteraturen at korarbeid omfattar ei målsetting om å oppnå *høgast*

6 Rørsla rundt «historically informed performance» vaks fram i Nord-Europa og USA på 1960-talet og fokuserte på vitskaplege funn om instrument og framføringspraksisar (Cook, 2013).

mogleg kvalitet – forstått som polert, presis, med tydeleg artikulasjon og homogen klang målt mot eit visst klangideal. Balsnes (2018) beskriv korleis det blir arbeidd med eit pensjonistkor tilknytt Kilden i Kristiansand: «The instructors work hard to make the choir sound as good as possible» (s. 173). Samstundes syner Jansson og Balsnes (2020) til at dirigentar kan ha ulike mål og motivasjonar for korarbeidet, til dømes ynske om å dele opplevinga ved å invitere andre inn i deira eiga erfaringsverd, og å legge til rette for at songarane kan oppleve meistring, kanskje langt over det dei hadde forventa.

Oppsummert demonstrerer litteraturen at det kan vere mange samansette og kryssande mål for kor som praksisfellesskap, og ein skjør balanse mellom desse. I denne samanhengen er det relevant å spørje kva mål som kan vere aktuelle for eit amatørkor der komponisten innstuderer sine eigne verk. Spenningar mellom komponistens førestilling eller intensjon og det klingande resultatet kan tenkjast, og dette rører ved sentrale problemstillingar i den musikkestetiske og -pedagogiske litteraturen. På denne bakgrunnen kan det vere interessant å dvele litt ved spørsmålet om kva som kan vere mål og meining i korverksemda til eit kor som Volda Vokal.

Metodisk ramme

Utgangspunktet for denne artikkelen er intervjumateriale henta i to omgangar med sju års mellomrom. Vinteren 2014 skreiv eg ein kort artikkel (Oltedal, 2014) om Åms arbeid med Volda Vokal, på basis av e-postutveksling og oppfølgingssamtale kvar for seg med komponisten og med kormedlem Jan Inge Sørbø. Eg hadde kjennskap til koret både frå konsertar der eg var publikummar, samarbeid med koret i større korprosjekt med kor eg sjølv dirigerte, og frå eit par øvingar då eg var vikar for Åm. Eg stod såleis utanfor koret med kompetanse som kunne gi meg eit profesjonelt blikk, men hadde likevel ein viss 'insiderkunnskap' som kunne hjelpe meg til å kontekstualisere materialet (Kvale & Brinkmann, 2009). Som førebuing til dette arbeidet las eg to tekstar med omtale av Åm som komponist (Schaathun, 2009; Skancke-Knutsen, 2005), og Åms eigen tekst om komponering (2004), i tillegg til det som låg på hans dåverande

heimeside. Spørsmåla eg stilte til desse to handla om kva som karakteriserte verksemda til Volda Vokal, kva mål ein hadde med koraktiviteten, og motivasjonen for å halde fram.

Hausten 2021 hadde eg som mål å skrive ein artikkel om same temaet, men med eit nytt tilfang av intervjumateriale frå kormedlemmar. Eg tok kontakt med fire personar, valde ut med tanke på variasjon i kjønn, alder, livssituasjon og fartstid i koret. Desse var eit pensjonert ektepar og ei nyleg pensjonert kvinne, alle med 20–30 års medlemskap i koret, og ei yrkesaktiv kvinne med under 10 års medlemskap. Desse fekk respektivt dei fiktive namna Arne, Britt, Elsa og Gry. Av personvernomsyn er ikkje ytterlegare opplysingar oppgitt. Informantane fekk tilsendt informasjon om prosjektet og om prosedyrane for å sikre anonymitet og konfidensialitet, samt å kunne trekkje seg, og alle gav sitt samtykke til deltaking i prosjektet. Informantane fekk tilsendt den første teksten (Oltedal, 2014) til gjennomlesing eit par dagar før intervjuet, slik at dei kunne sette seg inn i tematikken slik eg hadde skildra den i 2014. Det første intervjuet blei gjennomført heime hjå Arne og Britt, medan intervjua med høvesvis Elsa og Gry blei gjennomført på eit møterom på ein lokal institusjon for høgare utdanning. Intervjua varte i gjennomsnitt 62 minutt, og eg noterte svar på spørsmål på ein berbar pc og skreiv eit feltnotat frå kvart møte. Dette resulterte i 3–5 sider med tekst for kvart av dei tre intervjua. Datagrunnlaget for denne artikkelen er dermed notata generert frå intervjua hausten 2021 i tillegg til e-postutvekslinga og notat frå oppfølgingssamtalane i 2014 slik dei er refererte av Oltedal (2014). På denne måten kan prosjektet beskrivast som ein case-studie (Stake, 1995) som nyttar fleire ulike kunnskapsressursar.

Eit viktig aspekt ved kvalitativ forsking er problemstillingar knytte til validitet eller truverd. Ifølgje Creswell og Creswell (2017) vil validiteten styrkjast når prosedyrane for innhenting av empiri og analyse av data er gjort synleg for lesaren, og når forskaren syner refleksivitet i forhold til desse prosedyrane. I gjeldande prosjekt er det fleire faktorar som kan problematiserast. Først, utanom ulikskapar i samansetjinga av informantane, er det mogleg at settinga for dei tre intervjua kan ha hatt betydning for samtalen. Det eine var eit dyadisk intervju (Morgan, et al., 2013) i heimen til dei to informantane, der dei kunne ha stor grad av kontroll over

samtalen og kunne utfylle og rette kvarandre og slik dele og samanlikne ulike synspunkt (ibid.). Dei to andre intervjua, derimot, var ein-til-ein-samtalar gjennomført på utdanningsinstitusjonen der forskaren hadde sitt arbeid, og dette kan ha påverka korleis dei ulike aktørane, både informant og forskar, responderte på situasjonen. For det andre, tok intervjua delvis utgangspunkt i teksten frå 2014 og min kjennskap til koret, og dette kan ha påverka kva informantane valde å fortelje. Det er ein ibuande asymmetri mellom informant og forskar i ein kvar intervjukontekst og dermed potensial for ulike typar maktdynamikk, til dømes ved at informanten uttrykkjer det ho trur forskaren vil høyre (Hammersley, 2012; Kvale & Brinkmann, 2009). Eg var oppteken av å motverke slike effektar, og prøvde å ufarleggjere situasjonen ved å halde ein uformell tone og stille opne spørsmål.

Eit kritisk-realistisk perspektiv (Danermark, et al., 2002) ligg til grunn i studien. Eit slikt perspektiv anerkjenner at kunnskap er teoretisk, subjektiv og kontekstavhengig, men samstundes at verda eksisterer uavhengig av vår kunnskap, og at det kan vere underliggjande strukturar og mekanismar som verkar inn på det som hender i verda, både når det gjeld fysiske fenomen og menneskelege handlingar (ibid.). I analysearbeidet nytta eg ein abduktiv strategi (Layder, 1998), som kan beskrivast som ein refleksiv prosess der ein set seg inn i dataa ved fleire gjennomlesingar og stadig hentar idéar frå den teoretiske litteraturen for å belyse empirien og prøve ut tolkingsrammer. I gjeldande prosjekt var temaa delvis opplagde ut frå diskusjonen min frå 2014, men eg hadde i svært liten grad nytta litteratur frå korfeltet i kortteksten den gongen. Den nye studien hadde dermed potensial for ein djupare diskusjon med meir substans. Gjennom den abduktive prosessen blei det tydeleg at litteraturen om ulike aspekt ved kor som praksisfellesskap (Balsnes, 2009; Balsnes & Jansson, 2015; Eiksund, 2019), og om potensialet for ulike og tilsynelatande motstridande meiningslag i ei musikkframføring (Auslander, 2006, 2008; Laws, 2019), hadde spesiell relevans for funna i det empiriske materialet. Dimensjonane fellesskap, identitet, læring og meining, i ulike kombinasjonar, spelar derfor ei strukturerande rolle i diskusjonen som følgjer om mål og motivasjon i Volda Vokal.

Funn og diskusjon

Tittelen på denne artikkelen ber bod om ein påstand: om at Volda Vokal er eit uvanleg kor. Denne påstanden er på fleire punkt alt underbygd ved eksisterande forsking som syner at fritonal samtidsmusikk er sjeldan vektlagd som repertoar hjå amatørkor, og at det heller ikkje er kvardagskost at eit kor på bygda har ein fulltidskomponist som dirigent (jamfør innleiinga). Men utanom desse punkta er det mykje som Volda Vokal har til felles med mange andre kor. Koret har til dømes inga opptaksprøve og utgjer ei samansett gruppe med ulike utgangspunkt og føresetnadar for å musisere på ulike nivå, og på denne måten kan samanliknast med Belcanto i Balsnes sin studie (2009). Sjølv om samtidsmusikk, og spesielt Åm sin musikk, står sentralt på repertoaret, har koret sunge verk av Bach, Liszt, Rachmaninov og andre, i tillegg til småperler frå populærmusikken.[7] Og som lokal kulturleverandør er Volda Vokal ei stemme bygda kan rekne med, om det er snakk om grautkoking og song på nasjonaldagen, eller deltaking på den store julekonserten sist i advent. I intervjua for denne artikkelen kjem det fram at å finne balansen mellom sosiale og kunstnarlege mål er like aktuelt for Volda Vokal som for andre kor, om enn med nokre interessante nyansar.

Fellesskapets sosiale superlim

På spørsmålet om kva som karakteriserer koret Volda Vokal, trekkjer alle informantane fram *det sosiale fellesskapet* som ein viktig dimensjon, og fleire ulike aspekt blir utdjupa. Elsa fortel at det å få synge har alltid betydd mest for henne, men at den bevisste satsinga i koret på blåturar og «sosiale påfunn» i kombinasjon med dei ulike konsertprosjekta og større turar er blitt stadig viktigare for henne. At også dirigenten er deltakar i dei sosiale aktivitetane, har betydning, meiner ho, både for fellesskapet og for han personleg. Åm sjølv seier det sosiale gir han bakkekontakt og høve til å «[slå] rot i eit fellesskap der alle dreg i same retning mot eit positivt mål» (Oltedal, 2014, s. 6). Arne og Britt reflekterer over den stigande gjennomsnittsalderen og konstaterer at det er ein eigen kultur i koret som byggjer

7 «Volda Vokal 25 år» i Møre 16.09.2016. https://mre.no/volda-vokal-25-ar/19.3600

på delte historier og opplevingar og er prega av både humor, sjølvironi og omsorg. Dette samsvarar godt med tidlegare funn om kor som ein arena der gjensidige og solidariske relasjonar blir utvikla mellom medlemmar i gruppa, med ein funksjon som «sosiologisk superlim» (Eiksund, 2019, s. 66). Akkumuleringa av delte erfaringar og fellesreferansar er sentral i utviklinga av identitet i praksisfellesskapet (Wenger, 1998), og nykomarar blir innlemma i dette etter kvart (Lave & Wenger, 1991). Det er den underforståtte omsorga i Volda Vokal som Gry, den yngste av informantane, peikar på når ho seier: «Det er enormt mykje forskjellige medlemmar – det er rare, spennande, sære, opne, rause menneske, men du blir godtatt uansett.» Denne rause kulturen gjeld ikkje berre det sosiale i koret, men òg det musikalske. Og det er her ein interessant dualitet kjem fram i det informantane beskriv.

Læringsgevinstar med eit særprega repertoar

På vegen frå å vere «eit upretensiøst lågterskeltilbod» i eit ungt byggjefelt til å vere eit kor med større nedslagsfelt og med konsertframføringar som eit viktig mål, har det musikalske innhaldet hatt mykje å seie (sjå fotnote 7). I eit historisk omriss i lokalavisa i høve 25-års jubiléet står det at repertoaret i Volda Vokal «var blitt såpass særprega at fleire fann det ekstra spanande å slutte seg til, medan ein del andre tvert om forlèt [sic] koret» (ibid.). Ut frå dette har koret vore gjennom den type utviklingsprosess som ikkje nødvendigvis er smertefri, i eit skjeringspunkt mellom det sosiale og det musikalske, der avgjerd om repertoar har mykje å seie for medlemmane individuelt og for praksisfellesskapets identitet (Balsnes, 2009). Når eg no spør informantane om repertoarvalet, svarar Arne lattermildt at «Magnar bestemmer alt», medan Britt prøver å korrigere dette og seier: «Koret har jo litt sjølvbestemmelse, vi kjem med ynske». Vidare forklarer dei at det er så å seie full oppslutning om repertoaret, men at ynske om noko meir ålment tidvis kjem fram, saman med ein skepsis til å synge mykje kyrkjeleg stoff. Det er likevel tydeleg at koristane er innforståtte med at mykje av øvingstida går til å tileigne seg ny og krevjande musikk. Gry beskriv korleis det er å byrje på innøving av eit nytt verk:

> Vi anar ikkje kva som kjem og må ha ei open haldning. Ein må rett og slett stålsette seg litt, så går dette til etter kvart. Vi blir utfordra på kvalitet og kva vi likar … Opprør finst ikkje, men ein strekkjer seg, ein er vant til å ikkje få ting til i starten, og mykje blir feil og stygt …

Ut frå denne skildringa kan vi ane noko om verdiar som ligg til grunn i koret. Som eit pedagogisk prosjekt er det snakk om å strekkje seg, lære å utvide grensene sine og prøve – utan heilt å vite kva målet er eller korleis heilskapen vil vere. Slik Arne og Britt forklarer det, er koret ein *prøveklut* for Åms komponeringsprosessar, og notar kan bli endra rett som det er. Ifølgje Elsa sit koret ofte «som spørsmålsteikn», men stiller seg til disposisjon: «Det er heilt merkeleg kva denne rare fyren får folk til å gjere. Vi gjer dei raraste, teite ting med stort alvor. Vi gjer ting som vi eigentleg ikkje er i stand til.»

Denne 'stille-seg-til-disposisjon-haldninga' har ein interessant dobbelklang. Læringsprosessar i kor kan ofte dreie seg om å overskride grenser for 'komfortsonen' og opplevinga av sårbarheit (Balsnes & Jansson, 2015). Medan mykje av det Åm innstuderer med koret, er krevjande, med utstrekte linjer og uvante samklangar, synest det likevel å vere ein grunnleggjande aksept for at 'ein kjem med det ein har'. Både Elsa og Gry fortel at dei kjenner seg som heilt alminnelege songarar, og at det ikkje blir stilt spesielle krav til songferdigheitene. Ord som går att hjå informantane, er *tryggheit* og *tillit*, og dette gjeld både den generelle haldninga i koret og måten dirigenten instruerer på. Noko av det Gry set mest pris på ved koret, er at «songkvalitetane er ikkje tema. Det er nokon få som ber det musikalske mot framføringa, og det er så godt at dette er ufarleggjort – det er ein ikkjepresterande arena». Det finst jo dyktige songarar i koret, nokon av dei med musikkutdanning, og ifølgje Gry er det desse som kan stolast på til å dra framføringa i land. Sameksistensen av ulike kompetansenivå er noko av det som kjenneteiknar amatørkorets praksisfellesskap, og Balsnes og Jansson (2015) føreslår at i korverksemd skaper den gjensidige anerkjenninga og legitimeringa av eit mangfald av ulike nivå ein symbiose, der nettopp mangfaldet blir ein meiningsfull premiss for einskap. I Volda Vokal, midt i eit læringsfellesskap som har sett seg

ambisiøse konsertmål, er det ifølgje informantane eit frigjerande fråvær av prestasjonspress, og til og med eit fritak frå ansvar. For det er kanskje nettopp når ein presenterer eit repertoar som 'vandrar i ukjent terreng', at både koristane og dirigenten nokre gonger kan einast om at «det er ikkje så farleg om det ikkje blir heilt rett – med så tette klangar – då trur folk det skal vere sånn …», slik Elsa uttrykkjer det.

Men det er sjølvsagt ikkje slik at kormedlemmane står 'på staden kvil' når dei arbeider over tid med samtidsrepertoaret. Eitt aspekt av informantanes *tilblivelsesprosess* (Balsnes, 2009) er eit merkbart læringsutbytte: Dei har utvikla evne til å improvisere og vere sjølvstendige og har «utvida horisonten for kva musikk er», som Gry seier. Også ulike gjestedirigentar har notert seg at koristane har utvikla auditive ferdigheiter og frimod til å synge ut (Oltedal, 2014). For både Elsa og Gry har dette utslag i korleis dei oppfattar andre korframføringar, til dømes at dei kjedar seg over at musikken er einsformig eller føreseieleg, og for Gry er det overraskande at arbeidet med samtidsmusikken på denne måten «har gjort noko med meg». Ut frå dette kan ein spørje om medlemmane i Volda Vokal går gjennom *danningsprosessar* av den gamle sorten, med tanke på utvikling, ikkje berre av kunnskapar og ferdigheiter, men også kritisk sans for kvalitet knytt til smakspreferansar som kan stemplast som eksklusive, og kanskje endåtil highbrow. I så fall er det her snakk om ein *estetisk kode* (Balsnes, 2009) som ikkje heilt svarar til kjenneteikna for den legitime kulturen skildra av Skarpenes (2007). Samtidsmusikken blir ikkje vald vekk, men dyrka, og det går tydeleg fram av intervjua at informantane får kjensler for den musikken dei sjølve er med på å formidle, og at dei meiner det ligg noko her som er verdifullt både for dei sjølve og andre. Dette, ifølgje informantane, kjennest som eit felles oppdrag og privilegium, og i praksisfelleskapets terminologi har dette med «evne til å oppleve verden og vårt engasjement i denne som meningsfylt» (Balsnes, 2009, s. 197). Men om dette kan knytast til idéar om kulturelle hierarki og elitar, er noko anna. For å utdjupe denne tematikken kan det vere viktig å sjå kva Åm sjølv meiner om arbeidet med koret.

Identitet og meining i eit omvendt verdisyn

Åm, på si side, set pris på arbeidet med Volda Vokal av både personlege og faglege grunnar, og meiner det er like spennande og utfordrande å skrive for amatørar som for profesjonelle utøvarar:

> I begge tilfelle handlar det om først å kartlegge kva spelarane/songarane er i stand til å utføre, og deretter prøve å forme musikken slik at det eg har på hjarte kan bli oppfatta når dei framfører den, og gjerne slik at dei må strekke dugleiken sin nok til å utvikle seg på arbeidet. (Åm i Oltedal, 2014, s. 6)

Komponistgjerninga blir her kopla opp mot didaktiske omsyn som deltakarføresetnadar og læringspotensial, slik vi kjenner det frå pedagogikken (Bjørndal & Lieberg, 1978), men samstundes synest målet å vere å få fram det komponisten «har på hjartet». Dette kjem endå tydelegare fram når Åm beskriv korleis han i *dirigentrolla*

> får førstehands kjennskap til kva utfordringar samtidsmusikken representerer for uvande øyre, og ikkje minst kva grad av motivasjon og metodisk tilvenning som må til for at dei skal bli så glade i musikken at den kjem like mykje frå deira eige hjarte som frå mitt. (Åm i Oltedal, 2014, s. 6)

Hovudmålet synest dermed å vere at koristane skal *eige* musikken slik komponisten eig den, og bere fram komponistens intensjonar som i Werktreue-tradisjonen. At Åm kan vere svært spesifikk og detaljert i sine skriftlege instruksjonar til utøvarane, kan vi lese i Kjell Habbestad sin tekst i denne antologien. Ein skulle dermed kanskje trudd at komponisten var opptatt av den utsøkte og feilfrie framføringa som profesjonelle kan tilby, som ei autoritativ framføring. Men sjølv om Åm utan tvil også ynskjer musikken sin framført av dei beste, har han eit spesielt verdisyn når det gjeld arbeidet sitt med amatørkoret.

Eit teikn på dette er at han ikkje traktar etter skolerte stemmer og den homogene samklangen. Sørbø dreg fram Åms tidlegare mangeårige arbeid med ungdomskoret Digitalis, der det nettopp *ikkje* var eit

poeng å forme stemmene til eit tillært vestleg klangideal (Oltedal, 2014). Det ligg kanskje eit spor av romantikkens begeistring for det naturlege, opphavlege, i denne haldninga. Samstundes ligg det ein motstand her mot tendensen til klassifisering og vurdering av 'høgt' og 'lågt' i kultursamanhengar, der kunstmusikken helst skal bli presentert av profesjonelle, og innpakninga vere så nært opp til det nemnde klangidealet som mogleg. Denne tematikken kan vi også ane når det gjeld dei vaksne stemmene i Volda Vokal, sjølv om det kanskje heller er andre kvalitetar som blir sett pris på. Som i den japanske *wabi sabi-estetikken* kan det vere furer og brest som kjem av levd liv som blir skatta (Juniper, 2011). Idéen til Åm er at utøvarane og utføringa tilfører noko eige, noko anna enn det dei profesjonelle kan tilby:

> Eg innser stadig tydelegare at det skjøre, sårbare, når som helst knuselege, er eit viktig uttrykk i musikken min. Truleg fordi det er når eg sjølv er på det mest usikre, tvilande, nær på stupet, at komponeringa blir nødvendig. Men av same grunn er det også ofte lettare for amatørar enn for skolerte å gjengi musikken slik at dette uttrykket skin igjennom. Er det for lett å spele, vil derimot katastrofen ikkje lenger vere ein muleg utgang, og alt blir berre trygt og suverent, og speglar ikkje den undrande uvissa som skapte det. Uvissa kan ein kjenne seg igjen i. Suvereniteten kan ein berre beundre. Eg vil at folk skal kjenne seg igjen i det eg skriv, kjenne seg forstått av musikken, slik eg sjølv er forstått av den. (Åm i Oltedal, 2014, s. 6)

I Åms idéverd har amatørframføringa ein gyldig autentisitet nettopp fordi den er skjør, sårbar og knuseleg, altså ei omvending av tankegangen som verdset den profesjonelle framføringa. Om dette er ei form for overskridande pedagogikk (Auslander, 2008), kan diskuterast, men det forstyrrar ikkje eit slikt syn at Åm til og med kan vere med på at det ikkje er så farleg om ikkje alt blir rett, som koristen Elsa antydar. Og ut frå intervjumaterialet kan det tenkjast at medlemmane sjølve deler denne forståinga, og på denne måten kjenner det som eit spesielt oppdrag å bere fram ein *autoritativ versjon* av Åm-musikken. Slik sett kan dette vere ein del av meiningsdimensjonen som kjenneteiknar praksisfellesskapet i Volda Vokal.

På same måten kan også møte mellom amatørkor og profesjonell utøvar ha sin omvende verdi. I dei mange konsertprosjekta der Volda Vokal har samarbeidd med profesjonelle, som til dømes i verket *vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket?* (Åm, 2013)[8] skriven til minne om offera for atomåtaka i Nagasaki og Hiroshima, får både amatørane og dei profesjonelle sterke opplevingar og minne for livet (Oltedal, 2014). Samarbeid med profesjonelle kan utan tvil vere med på å løfte prestasjonen og ambisjonane til amatørane, men det kan òg tenkjast at det er like berikande for dei 'proffe' å sjå og høyre amatørane, som ikkje har mist den undringa og begeistringa for den musikalske opplevinga som kan falme hjå dei profesjonelle. Og slik sett kan privilegiet som både dirigent og koristar kjenner på, vere tredobla.

Konklusjon

At aktørane i amatørkoret opplever verksemda gjennom eit dynamisk samspel av sosiale og kunstnarlege mål, er vel kjent, og omgrepet praksisfellesskap (Wenger, 1998) har synt seg tidlegare å vere nyttig for å diskutere ulike aspekt ved dette samspelet. For medlemmane i Volda Vokal har koraktiviteten sine eigne, påfallande kjenneteikn. Arbeidet med å innstudere og formidle samtidsmusikken komponert av dirigenten Magnar Åm er eit spennande og ambisiøst oppdrag som krev mykje av aktørane, men som blir opplevd som lærerikt og givande. Trass i ambisjonane er det eit trygt lågterskel-klima mellom kor og dirigent, og ein frodig sosial kultur, og desse synest å vere sterke motivasjonsfaktorar som, samla sett, kan oppfattast som den type *motivasjonskultur* Eiksund (2019) skriv om. I den dynamiske relasjonen mellom dimensjonane fellesskap, identitet, læring og meining samlast medlemmane rundt målet om å få framført Åms musikk, og dette oppdraget ser dei på som meiningsfullt og noko dei kan identifisere seg med. Medan ein kan spørje seg om dette også tyder på eit meir generelt oppdrag om å få framført samtidsmusikk i det heile, må ein ta høgde for at nettopp dirigenten, hans metodikk og grunntanken han formidlar om verdien i amatørkorets framføring, kan vere viktig for ein

8 Bibliografiske opplysningar om verket finst i verklista bak i boka.

viss sjølvforsterkande motivasjon i koret. Spørsmålet er også om element som lojalitet og plikt spelar ei større rolle i eit slikt kor enn i kora Eiksund (2019) har undersøkt.

Åm, på si side, har sin eigen, samansette motivasjon: Også han har ei viktig oppgåve der han introduserer kormedlemmane til nymusikkens klangar og strukturar, og legg til rette musikken og instruksjonen. Samstundes vil han nå ut med musikken sin, og han fnyser ikkje av amatørframføringa, heller stikk motsett: Han oppfattar at den har ein spesiell kvalitet som tilfører musikken noko verdifullt. For Åm har amatørkorets framføring, der utøvarane kjem med sine uskolerte stemmer og det uføreseielege «når som helst knuselege», ein spesiell verdi som er eit motstykke til den glatte profesjonelle «alt som avtalt»-framføringa. Åms tenkjemåte går motstraums av det konvensjonelle når han seier at amatørane truleg kjem nærare musikkens djupe meining, og på denne måten set han kunstens eksistensielle dimensjon framfor profesjonell perfeksjon i framføringssituasjonen. Slik sett syner denne studien at kormedlemmane og dirigent har samansette mål på kvar sine måtar, der tradisjonelle idéar om danning og om kunstnarleg kvalitet har meir uvanlege sjatteringar og fremjar ei anna form for autentisitet.

Studien har sine avgrensingar, til dømes ved at den er basert på eit fåtal enkeltintervju, og som nemnt kan ulike faktorar ha verka inn på det som blei sagt. Likevel gir denne studien eit interessant innblikk i korverksemd på eit område det er forska lite på: amatørkoret som syng samtidsmusikk, med komponisten som dirigent. Kvalitative case-studiar er interessante i kraft av å vere både unike og daglegdagse (Stake, 1995), og nettopp det at Volda Vokal på mange punkt kan samanliknast med andre norske amatørkor (Balsnes, 2009, 2018; Eiksund, 2019), samtidig som det har noko unikt ved seg, gjer samanlikninga ekstra interessant. Studien kan dermed vere eit verdifullt bidrag til litteraturen om kor, og til å utvide rammene for meiningsskaping i musikkframføringar.

Litteratur

Auslander, P. (2006). Musical personae. *TDR (1988-), 50*(1), 100–119. https://doi:10.2307/4492661

Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Routledge.

Bailey, B. A. & Davidson, J. W. (2005). Effects of group singing and performance for marginalized and middle-class singers. *Psychology of Music, 33*(3), 269–303. https://doi.org/10.1177/0305735605053734

Balsnes, A. H. (2009). Å lære i kor: Belcanto som praksisfellesskap. PhD.-avhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Balsnes, A. H. (2018). Singing for a better life: Choral singing and public health. I L. O. Bonde & T. Theorell (Red.), *Music and Public Health. A Nordic Perspective* (pp. 167–186). Springer.

Balsnes, A. H. & Jansson, D. (2015). Unfreezing identities: Exploring choral singing in the workplace. *International Journal of Community Music, 8*(2), 163–178. https://doi.org/10.1386/ijcm.8.2.163_1

Bjørndal, B. & Lieberg, S. (1978). *Nye veier i didaktikken? En innføring i didaktiske emner og begreper*. Aschehoug.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: music as performance*. Oxford University Press.

Creswell, J. W. & Creswell, J. D. (2017). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.

Danermark, B., Ekström, M., Jakobsen, L. & Karlsson, J. C. (2002). *Explaining society: Critical realism in the social sciences*. Routledge.

Dyndahl, P. & Nielsen, S. G. (2014). Shifting authenticities in Scandinavian music education. *Music Education Research, 16*(1), 105–118. https://doi.org/10.1080/14613808.2013.847075

Eiksund, Ø. J. (2019). *Koret som spenningsfelt: mellom det små og det store.* Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Einarsdottir, S. L. & Gudmundsdottir, H. R. (2016). The role of choral singing in the lives of amateur choral singers in Iceland. *Music Education Research, 18*(1), 39–56. https://doi.org/10.1080/14613808.2015.1049258

Finnegan, R. (2007). *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Wesleyan University Press.

Geisler, U. (2010). Choral research: A global bibliography. Korcentrum Syd.

Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Clarendon Press.

Hammersley, M. (2012). *What is qualitative research?* Bloomsbury.

Jansson, D. (2013). *Musical leadership: The choral conductor as sensemaker and liberator.* Ph.d.-avhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Jansson, D. & Balsnes, A. H. (2020). Choral conducting education: The lifelong entanglement of competence, identity and meaning. *Research Studies in Music Education*, 1–19. https://doi.org/10.1177/1321103X19863184

Jansson, D., Bygdéus, P. & Balsnes, A. H. (2019). Nordic choral conductor education: Overview and research agenda. *Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 19 2018*, 137–170.

Juniper, A. (2011). *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. Tuttle Publishing.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal.

Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.

Laws, C. (2019). Introduction. I C. Laws, W. Brooks, D. Gorton, N. T. Thủy, S. Östersjö & J. J. Wells (Red.), *Voices, bodies, practices: performing musical subjectivities* (s. 13–26). Leuven University Press.

Layder, D. (1998). *Sociological practice: Linking theory and social research*. Sage Publications.

Lysne, A. (2006). Assessment theory and practice of students' outcomes in the Nordic countries. *Scandinavian Journal of Educational Research, 50*(3), 327–359. https://doi.org/10.1080/00313830600743365

Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music, 21*(02), 209–223. https://doi.org/10.1017/S0261143002002131

Morgan, D. L., Ataie, J., Carder, P. & Hoffman, K. (2013). Introducing dyadic interviews as a method for collecting qualitative data. *Qualitative Health Research, 23*(9), 1276–1284. https://doi.org/10.1177/1049732313501889

Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikdidaktik* (2. rev. og bearb. utg.). Akademisk Forlag.

Oltedal, E. (2014). Eit dobbelt privilegium. *Kordirigenten, 1*, 5–7.

Schaathun, A. (2009, september 23). Reisen innover tar tid. *Ballade*. https://www.ballade.no/kunstmusikk/reisen-innover-tar-tid/

Skancke-Knutsen, A. (2005, juni 24). Gallakonsert med verker av Nordheim, Westby og urfremføring av Åm. *Ballade.* https://www.ballade.no/kunstmusikk/gallakonsert-med-verker-av-nordheim-westby-og-urfremforing-av-am/

Skarpenes, O. (2007). *Kunnskapens legitimering: fag og læreplaner i videregående skole*. Abstrakt forlag.

Smidchens, G. (2014). *The power of song: Nonviolent national culture in the Baltic singing revolution*. University of Washington Press.

Smith, J. G. & Young, P. M. (1995). Chorus. I S. Sadie (red.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (s. 341–357). Macmillan.

Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. Sage Publications.

Stewart, N. A. J. & Lonsdale, A. J. (2016). It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music, 44*(6), 1240–1254. https://doi.org/10.1177/0305735615624976

Taylor, C. (1991). *The ethics of authenticity*. Harvard University Press.

Telhaug, A. O., Mediås, O. A. & Aasen, P. (2006). The Nordic model in education: Education as part of the political system in the last 50 years. *Scandinavian Journal of Educational Research, 50*, 245–283. https://doi.org/10.1080/00313830600743274

Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge University Press.

Ålvik, J. M. B. (2014). *Scratching the surface. Marit Larsen og Marion Ravn: Popular music and gender in a transcultural context*. Ph.d.-avhandling, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.

Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyngd. Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 126–131). Cappelen Damm Akademisk.

KAPITTEL 18

Magnar Åm – ei stemme i Volda og verda

Gunnar Strøm

Summary: In this portrait of Magnar Åm, Gunnar Strøm describes different aspects of a meaning-seeking life project in which there are no clear divisions between the pursuits of composer, musician, conductor, teacher, local citizen and cultural entrepreneur. At home as much in local as in international settings, Åm's activities range from creative proposals for a community cultural centre to the equally creative use of a neglected factory in the absence of such localities, and from the nurturing of young performers and budding composers to the performance of his own innovative compositions in international contexts. His wide-reaching work has given inspiration to many others, and he continues with unabating vitality to inspire.*

Då Magnar Åm fekk Volda kommune sin kulturpris i 1998, skreiv redaktør Tore Aarflot i avisa *Møre*:

> Ser vi han ute i gatebiletet stikk han seg ikkje fram på nokon spesiell måte. Gir vi han noko han kan bruke til dirigentstokk og til dømes eit kor, utfører han, ja, skal vi driste oss til å seie mirakel? I alle fall utstrålar han noko som smittar over på dei han omgir seg med. Når det gjeld seg sjølv er han smålåten og kommentaren til at han var kulturprisvinnar er: – Det er mange krefter i Volda som fortener slik merksemd og det er litt for gale at eg vart utplukka. (*Møre*, 10.12.1998)

Sjølv om Magnar truleg er den mest nasjonalt og internasjonalt anerkjende kunstnaren som bur i Volda, var det ikkje for sitt kunstnarlege

Sitering av denne artikkelen: Strøm,G. (2022). Magnar Åm – ei stemme i Volda og verda. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 360–385). Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.158

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

virke, men for innsatsen han hadde gjort for barn og unge i Voldasamfunnet at han vart funnen verdig til kommunens kulturpris. I 2018 fekk han på nytt Volda kommune sin kulturpris. Så vidt eg veit er han den einaste som har fått den to gongar. 20 år seinare blir det lagt meir vekt på hans imponerande kunstnarlege arbeid i tillegg til innsatsen hans lokalt. Meir om det seinare.

Eg har vore så heldig at eg har fått lære å kjenne kunstnaren, dirigenten, kultur-entreprenøren, lokalpatrioten, nysgjerrigheita hans og den store omsorga han har for alle han har samarbeidd med gjennom mange år. Eg har vore tenor i Volda Vokal sidan første øving i 1991. Vi har samarbeidd om store prosjekt, som planane om nytt kulturhus i Volda. Vi har vore kollegaer ved Høgskulen i Volda. Eg er ein av veldig mange som har hatt gleda av å samarbeide med han, bli utfordra av han, lært av han og fått utvida vår musikksmak og forståing for at god og spennande musikk kan vere mykje meir mangfaldig enn vi trudde – og at vi verkeleg kan like det!

Som lokalpolitikar gjennom mange år har eg følgt dei mange utspela hans for å betre tilhøva for kunst og kultur i Volda, ikkje minst i kampen om nytt kulturhus. Eg har lært å kjenne mennesket Magnar gjennom alle øvingane og konsertane med Volda Vokal, alle utanlandsreisene med koret, og ikkje minst gjennom samarbeidet om *PicaDon*-prosjektet (sjå lenger nede). I denne artikkelen vil eg prøve å presentere Magnar si omfattande og unike rolle innanfor kunst og kultur i lokalsamfunnet – og vise kor viktig den har vore for veldig mange av oss. Eg vil bruke mine eigne erfaringar, men også prøve å presentere arbeidet hans i eit meir objektivt lys som kan vere representativt for dei fleste i Volda. Eg finn det likevel naturleg å omtale Magnar med fornamn.

Det er uråd å gi ein fullstendig presentasjon av Magnar si mangesidige rolle i kulturlivet i Volda. Eit nyleg søk på «Magnar Åm» i avisa *Møre* sitt digitale arkiv gav 639 treff sidan 2004! Det viktige bidraget hans nasjonalt og internasjonalt er omtalt andre stader i dette festskriftet. Eg har sortert dei lokale bidraga under overskriftene «Musikaren», «Komponisten», «Dirigenten» og «Professoren». I tillegg går eg i underkapittelet

«Galskapen» først nærare inn på arbeidet hans med *innOvata*-prosjektet og dei visjonære idéane hans rundt konsertsalen Egget. Etterpå skriv eg om *PicaDon*-prosjektet i 2013, der Magnar komponerte ny musikk til minne om atombomba som fall over Hiroshima i 1945. («Pica» refererer til det veldige lyset, «Don» er lyden og lufttrykket av atombomba.) Minnemarkeringa resulterte i eit omfattande internasjonalt tverrkunstnarleg samarbeid med konsertar i Oslo Rådhus, i Japan – og i Volda.

Musikaren

«Eigentleg er eg komponist», seier Magnar i det nemnde intervjuet i *Møre* då han fekk kulturprisen i 1998. Volda-samfunnet veit at han er ein vidgjeten komponist, men det er særleg som musikar, kordirigent og kulturhus-entusiast voldingane kjenner han. Magnar forklarer rolleforståinga si slik:

Det er eit einsamt yrke å sitte på arbeidsrommet å (*sic*) skape musikk som skal framførast på ein annan musikkarena. Dette er ein av grunnane til at eg vel andre oppgåver. Då treng eg å få tilfredstilt (*sic*) det sosiale behovet mitt og det får eg ved å stå midt i det levande musikklivet, seier Magnar Åm om seg sjølv. Faktisk så voldsomt at etter ei stund, kanskje år, då må eg ha ei pause. Då trekker eg meg tilbake til arbeidsrommet og er komponist på heiltid. Difor varierer engasjementet mitt i musikklivet i Volda. (*Møre*, 10.12.1998)

Gjennom alle år har Magnar vore så til stades i musikklivet i Volda at det neppe er mange som har opplevd desse periodane av isolasjon på arbeidsrommet. Som musikar opptrer han i dei fleste lokale kulturarenaene i bygda. Han har vikariert som organist i kyrkja. Han har spelt piano til stumfilmar. Tallause vokalistar har blitt akkompagnerte av Magnar. Han har improvisert ved pianoet i ulike samanhengar. Og han har spelt taffelmusikk i Røysløda på 17. mai.

Magnar har stilt opp i ulike lokale samanhengar der ein har ønskt ei spesiell kunstnarleg oppleving som kulturell spiss på eit arrangement eller ei samkome. Saman med to unge vokalistar spelte han i 60-årsdagen min. Solistane fekk honoraret. Eg fekk notane.

Då Volda Filmteater feira 75-årsjubileum i 1997, tok Magnar rolla som stumfilmmusikar då kinoen viste *Fante-Anne* (Rasmus Breistein, 1920) med filmstjerna Aasta Nielsen i hovudrolla. Han var ikkje vanskeleg å be. *Fante-Anne* er den første store klassikaren i den norske filmhistoria. Den var heilt sikkert ein av dei første filmane som vart vist på Volda Filmteater. Kven som spelte til den gongen, veit ein ikkje. I 1997 var det Magnar Åm.

Magnar har også spelt i band. Han spelte flygel, blokkfløyte og elektrisk piano på Kenneth Sivertsen si LP-plate *Einsamflygar* (1983). Magnar er lett å kjenne igjen i låten «Dagar», basert på eit dikt av Halldis Moren Vesaas. Her må Sivertsen ha vore inspirert av Magnar sitt tonespråk. I «Natt» er Magnar si blokkfløyte og piano framtredande. Magnar var Sivertsens lærar i komposisjon og heldt kontakten med han heilt fram til Sivertsen døydde i 2006. Den siste konserten Sivertsen hadde, var på Aasen-tunet saman med Volda Vokal, sjølvsagt under leiing av Magnar Åm.

Når Magnar utfaldar seg som musikar på eigne premissar, handlar det oftast om improvisasjon i dei underlegaste samanhengar. Det kan vere vanskeleg å skilje mellom Magnar som musikar og som komponist i desse framføringane.

I multimedieverket *Tonebad* (tekst av Liv Holtskog og installasjonar av Astri Eidseth Rygh (1989)) er det berre éin person om gongen som får oppleve verket. I eit kvitt rom med Astrid Eidseth Rygh sine «balsamerte» musikkinstrument og skulpturar vart ein overlaten til seg sjølv på ei seng og bada i tredimensjonal lyd og musikk. Rundt senga var det kvite, stumme instrument. Stilla i musikken!

Musikalsk spegelbilde (1991) var eit tilbod til den som ville og torde «å bli spelt». Det var opp til kven som helst å melde seg på. Eg meiner Magnar til og med annonserte i lokalpressa at ein kunne bestille time og «bli spelt» ut frå utstrålinga han fann hos personen etter at han først hadde hatt ein samtale med vedkomande. Etterpå fekk ein opptak av den improviserte musikken på kassett. Eg har framleis min.

I si leiting etter nye plassar å lage og presentere musikken sin på såg Magnar eit potensial i vatn. I 2005 komponerte han ei undervassopplevving der publikum måtte legge seg bakover i symjebassenget for å lytte til musikken som vart formidla gjennom vatnet. Eg veit ikkje kor mange

som tok sjansen, men det var ope for alle som ville. (Sjå *Møre*, 1. og 5.11. 2005.)

Kulturhus-prosjektet *innOvata* hadde lyst ut arkitektkonkurranse. Arkitektane vart i november 2005 inviterte til Volda og fekk mellom anna tilbod om å prøve undervassopplevinga som eit døme på kva det nye kulturhuset kunne innehalde. Dei aller fleste hoppa i varmtvassbassenget på sjukehuset.

I seinare år har Magnar spelt i fleire samanhengar med den Volda-baserte improjazz-gruppa Quest, som regel på ulike tangentinstrument, gjerne også andre og mindre vanlege instrument. Stadig oftare ser ein no Magnar spele på glas, som i utgivinga *the broken vessel* (2018) og i *Montasjar* (2021) med gruppa Presens/Present Tense, ei forestilling som kombinerer musikk, dans og film og hentar lydar og bilde frå lokal, skipsrelatert industrihistorie.



Magnar lar glasa klinge. *Montasjar*, Ørsta kulturhus 4. september 2021.
Foto: Jonas Otneim

Komponisten

Som Magnar seier sjølv: «Eigentleg er eg komponist.» Det veit vi. Men veit vi i Volda kor stor han er som samtidskomponist internasjonalt? Neppe. Samtidskomponisten er sjølvsagt grundig hylla andre stadar i dette festskriftet. Eg har mange gongar i møte med musikkinteresserte hatt gleda av å seie at eg kjende komponisten og dirigenten Magnar Åm frå Volda. Eg vil dra fram ei oppleving eg hadde på ein veranda ut mot Søerne i København på slutten av 1990-talet.

Lejf Marcussen (1936–2013) er den viktigaste eksperimentelle danske animasjonsfilmskaparen gjennom tidene. Etter ein lang lunsj der vi diskuterte kunst, musikk og animasjon, fortalde eg at eg song i Volda Vokal og hadde ein fantastisk dirigent: «Magnar Åm». Lejf var kjapp i svaret: «Hvad? Den Magnar Åm?» Heime i Volda fortalde eg Magnar om kva Lejf hadde sagt og tok med ei samling av filmane hans. Eg visste at dette var filmar som Magnar ville like. Det var ei stund snakk om at dei skulle samarbeide. Dessverre kom dei aldri så langt.

I august 2012 var nokre av deltakarane i *PicaDon*-prosjektet samla i Hiroshima som del av førebuingane til det som skulle skje året etter. Vi hadde vore på bytur saman med Masahiro Saeki, leiaren av den japanske folkemusikkgruppa Asian Wings. Saeki-san fortalde om Platebutikken «Nordic Sound Hiroshima – nordic classical music and jazz cd store». Magnar var sliten og ville tilbake til hotellet. Eg var nysgjerrig og fann butikken i 3. etasje i ein bakgard i sentrum av Hiroshima. Når japanarane satsar på noko, så gjer dei det ordentleg. Eg har aldri sett eit større utval av nordisk jazz og klassisk musikk enn i denne butikken på andre sida av jorda. Forsiktig spurte eg om dei hadde musikk av Magnar Åm. «Sjølvsagt» sa eigaren og viste meg til ein eigen seksjon av cd-ar med musikk av Magnar Åm. I Magnar sin diskografi på Wikipedia er det lista opp 17 cd-ar fram til 2012. Eg er sikker på at butikken i Hiroshima hadde alle. Butikkeigaren sa at sjølvsagt hadde dei alle tilgjengelege utgivingar av artistane dei selde. Når dei selde ein, bestilte dei ein ny. Han kom og møtte Magnar på en improvisert konsert saman med Asian Wings som del av den internasjonale animasjonsfilmfestivalen same kveld. (Meir om

Hiroshima, komposisjonen av *vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket?* (2013) og galskapen rundt *PicaDon*-prosjektet, seinare.)

Magnar er vel etablert som komponist nasjonalt og internasjonalt. Likevel spelar det lokale ei svært sentral rolle i arbeidet hans. Han hentar mykje inspirasjon frå natur og landskap på Sunnmøre. Han går mykje tur. Samtidig ser han potensialet i lokalsamfunnet, både når det gjeld musikk-krefter, lokalitetar og den sterke og tradisjonsrike Volda-kulturen. I mine auge er han den som i dag klarast og på mest kreativt vis greier å uttrykke den fruktbare spenninga mellom det nasjonale og det internasjonale, det kunstnarlege og det intellektuelle og det statskyrkjelege og det lågkyrkjelege som vi har så flust av i Volda.

Det er mange kunstnarar, også internasjonale, som har kome til Volda for å få inspirasjon av naturen og kunstmiljøet her. Volda kyrkje var sikkert den viktigaste og samlande møteplassen for alle i gamle Volda. Då trekyrkja brann, i 1929, skulle det byggast ny kyrkje. Smålåte kyrkjebygg eller katedral? Biletkunstnaren Hugo Lous Mohr budde i Volda. Saman med arkitekten Arnstein Arneberg skapte dei Volda-kyrkja. Mange plateinnspelingar er gjort i denne høgreiste steinkyrkja på grunn av akustikken. Ikkje rart Volda kyrkje har vore arenaen for veldig mykje av Magnar sitt virke.

Koplinga natur og musikk er sentralt i Magnar sin musikk. For Volda Vokal har jazzballaden «Morgon ved Rotevatnet» («Softly, as in a morning sunrise», musikk av Hammerstein/Romberg, norsk tekst og arrangement av Magnar Åm) ein heilt spesiell plass. Magnar leitar stadig etter spennande stader i naturen for inspirasjon og framføring av musikk.

I 1991 komponerte han eit «musikalsk vassverk» i høve Volda vassverk sitt 100-årsjubileum. *slik vatnet syng* var laga på bestilling frå Rikskonsertane, som hadde vatn som tema det året. I *Møre* stod det: «Ei elv som renn mellom Dinglavatnet og Rotevatnet er solisten. Intensjonen er at ein skal lytte til elva på same måten som ein lyttar til ein symfoni» (*Møre*, 29.08.1991).

Under kyrkjemusikkveka i 2005 vart ny-opninga av Varmtvassbassenget på sjukehuset i Volda markert med konsert med badande publikum. (*Møre*, 1. og 5.11.2005.)



Magnar lyttar etter lydar i vatnet. Foto: Bent Botten

På sine mange turar i den Sunnmørske fjellheimen har han leita etter ekko. Han fann sin plass i Lisjedalen ovanfor Barstadvika der det var årlege konsertar i samband med Dei nynorske festspela. I festspelavisa frå 2003 står det:

> Komponisten Magnar Åm er opphavsmann til den originale idéen om å arrangere konsert med ekko som akustisk verkemiddel. Saman med gode hjelparar gjennomførte han dette originale konsertprosjektet første gongen under Festspela i 1993, og fram til 1998 var ekkokonserten fast post på festspelprogrammet. Desse åra vart ulike musikksjangrar, artistar og instrument utprøvde. I 1996 var t.d. Brazz Brothers frå Sula til fjells og spela så ekkoet ljoma for over 1000 begeistra tilhøyrarar.

Brazz Brothers var også artistar under ekkokonserten på Bjørkedalsvatnet under festspela i 2004. Det er noko med Magnar og vatn, både som naturlement og lydkjelde. I 2009 var han festspelkomponist under

«Sunnivafestspela». Bestillingsverket *Draumeskipet* vart urframført i fjøra i Ervika på Stadt. 25. juni i 2022 skal det vere ei urframføring av eit verk av Ricardo Odriozola som del av den nye samtidsmuskkfestivalen «Tonehimmel». Musikarane skal spele frå kvar sin båt ute på Rotevatnet. Heilt i Magnars ånd. Han er også ein av initiativtakarane og kunstnarleg leiar av festivalen.

Det vart ikkje noko av samarbeidet med Lejf Marcussen, men Magnar har laga musikk til fleire filmar med lokal tematikk. Han laga musikken til Ingebjørg Røyrhus Øyehaug sitt varme filmportrett av Rannveig Almestad Halkjelsvik og livet hennar som kunstnar. Han laga også musikken til filmen *Draumen om Paven og fjellet*, basert på maleria av Einar Magne Flø (Regi Eldar Nakken 1987). Ifølgje Eldar Nakken var det Magnar sin musikk saman med Flø sine bilde som la rytmen og styrte kamerabevegelsane. (Telefonsamtale 25.01.2022). Filmen fekk pris på Kortfilmfestivalen i Trondheim.

Dei få animasjonsstudentane som har turt å spørje Magnar om han kunne tenke seg å lage musikk til eksamensfilmane deira, har blitt tatt imot med interesse og respekt. Det vart fleire. Særleg samarbeidet med Andrea Kiss frå Ungarn vart viktig. Magnar laga musikken til eksamensfilmen hennar, men også til *Le Mulot* (*Musa*), som Kiss laga i Frankrike i 2007 etter utdanninga i Volda. Magnar har saman med kollegaer på animasjonsutdanninga stått bak fleire tverrfaglege prosjekt der musikkstudentane har samarbeidd med han om å lage musikk til animasjonsfilmar.

Når det gjeld dei større verka Magnar har komponert, er det særleg tre, i tillegg til *vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket?*, der han har kopla musikkmiljøet i Volda med nasjonale profesjonelle kunstnarar. Langt på veg var nok kapasitetane i det breie musikkmiljøet lokalt ein viktig grunn til at desse verka kunne ha urpremiere i Volda. Oratoriet ømhetens tre var komponert og urframført ved tusenårsmarkeringa i Volda 1. januar 2000. Oratoriet *God's I's* (2008) og operaen *Kimen* (2018) er også store musikalske kunstverk som ein ikkje skulle tru at ein kunne samle nok lokale krefter til for å supplere dei profesjonelle musikarane ved urframføringar i Volda.

ømhetens tre

For voldingar flest er nok *ømhetens tre* det verket dei hugsar best. Volda satsa stort på markeringa av tusenårsskiftet. *Sunnmørsposten* skreiv under overskrifta «Storverk i Volda-kyrkja»:

> Kulturlivet i Volda skal verkeleg syne seg fram i all si breidde første nyttårsdag. Seks kor, dansarar, musikarar og andre kunstnarar skal framføre oratoriet «ømhetens tre».
>
> Kulturbygda Volda bur seg på ei nyttårsfeiring utan sidestykkje. Nyttårsafta er det «populærkonsert» i idrettshallen, med ei rekkje kjende voldingar. Første nyttårsdag er det i Volda Kyrkje det skal skje. Førebuingane til «ømhetens tre» har pågått i eit halvt år allereie, og no går øvingane inn i si mest intensive fase.
>
> Då Sunnmørsposten var til stades på øvinga i Volda kyrkje i går var dirigent og komponist Magnar Åm i full sving med å lokke dei rette klangane ut av Volda korskule sitt elitekor «Digitalis». I midtgangen var to dansarar i sving med å øve inn sine steg. I enkle men effektfulle raude kostyme laga av Ellinor Flor, «svevde» Einy Åm og Gunhild Hovden Kvangarsnes over kyrkjegolvet. Åm har komponert verket, som er bygd over tekstar av Gunvor Hofmo.
>
> *ømhetens tre* er ei storoppsetting på mange måtar. I tillegg til Digitalis er fem kor frå Volda med på framføringa. To dansarar og fire cellistar skal og vere med. Skodespelaren Ragnhild Vannebo, som no bur i Volda, skal lese Hofmo-dikta som er stammen i verket. Biletkunstnaren Marit Aabel har laga dekorasjonar saman med Volda kunst- og musikkskule, og kostyma er spesiallaga av den kjende designeren Ellinor Flor. Og opp i alt dette skal Knut Mo framføre fuglesong.
>
> Bodskapen i verket er ikkje spesielt knytt opp til årsskiftet, så Magnar Åm, håper at det kan framførast andre stadar seinare.[1]

1 https://www.smp.no/fotball/alesund/article174415.ece. Artikkelen ligg på denne lenka med feil dato. Må vere publisert i desember 1999.

ømhetens tre var ikkje spesielt knytt opp til tusenårsskiftet, men det var i høgste grad knytt til musikklivet i Volda, med lokal dugnad og entusiasme frå musikarar og kunstnarar både nasjonalt og lokalt. På heimesida til Høgskulen i Volda stod det: «Bak arrangementet står Volda korskule. Føremålet har m. a. vore å aktivisere så mange unge og vaksne som mogeleg i eit felles prosjekt ved tusenårsskiftet».

Kimen

Det mest ambisiøse prosjektet Magnar har sett i gang og fått med lokale krefter til å gjennomføre, er urframføringa av operaen *Kimen* i juni 2018. Operaen *Is-slottet*, basert på Tarjei Vesaas sin roman, hadde premiere i Danmark i 2014. Opera nummer to i trilogien basert på Vesaas si dikting vart sett opp lokalt i Volda med hjelp frå Opera Nordfjord. Det var eit tingingsverk frå Telemark kammerorkester. Musikarane og dirigenten Lars-Erik ter Jung frå Telemark var kjernen i orkesteret. Dei måtte kome til Volda.[2]

Lokale profesjonelle og glade amatørar frå Sunnmøre supplerte og gjorde premieren av *Kimen* mogleg. Magnar seier på nettsida til HVO: «Oppsetjinga er eit samarbeid mellom lokale regissør- og scenografkrefter, lokale kor i alle aldrar og store, nasjonale aktørar.» Lokale solistar var Karen Rosenberg Olsen, Ragnhild Engeset, Karina Holkestad og Louise Engeset. Koret var sett saman av songarar frå Volda Vokal, Ørstakoret og medlemmar frå barnekoret frå kulturskulen. Regien var ved Jiri Nagy frå Ørsta. Scenografien hadde Kristof Asbot frå Nordfjordeid ansvaret for. Opera Nordfjord sikra ei profesjonell ramme rundt det heile.[3]

Magnar var ikkje berre komponist, det var han som hadde hovudansvaret for heile arrangementet. Med ein stor dugnadinnsats frå lokale kormedlemmar og entusiastar vart det mogleg. Han hadde lagt sin elsk på ein tom og sliten industribygning midt i sentrum i Volda. Akustikken var slik Magnar ville ha den. Prosjektet trong at det lokale publikummet møtte fram. Og det gjorde dei. Framleis går det gjetord om då mange

2 Sjå essay av Lars-Erik ter Jung i denne antologien.
3 https://www.hivolda.no/kategori/forsking-og-utvikling/operaen-kimen-av-magnar-am.

voldingar for første gong var på opera. Og som gjekk ut av det nyskapte konsertlokalet med ei stor musikkoppleving rikare.

Dirigenten

Volda har eit rikt korliv, og det er ikkje mange korsongarar i bygda som ikkje har opplevd og blitt inspirert av dirigenten Magnar Åm. Det gjeld ikkje berre vaksne korsongarar. På første møte under komponistkurset for barn og unge under Kammermusikkfestivalen i 2021 dempa han nervøsiteten og inspirerte dei unge musikarane med: «Har du eit instrument, då har du ein ven!» (*Møre* 21.06.18).

Korskulen og Digitalis

Det tok ikkje lange tida frå Magnar flytta til Volda før han tok tak i musikktilbodet for barn og unge i bygda. Fleire hundre barn og ungdommar i Volda har sidan 1980-talet fått oppleve å spele og synge i kor under Magnar si leiing. *Møre* skriv om innsatsen hans som dirigent for skulekoret i 1986: «Volda skulekor, med dirigent Magnar Åm, hadde som kjent storsuksess med programmet «Det sprudlar» i fjor. No kjem dei att med endå meir sprudling – eit fyrverkeri i song, i form og farge – liv og rørsle (*Møre*, 24.06.1986).

Magnar vart heilt sentral i starten på Volda korskule. Korskulen hadde tre kor: Manjana for dei minste, White Spirit for dei i midten og Digitalis for ungdomane. Magnar er glad i unge stemmer, og i Digitalis fekk han det. I løpet av nokre få år klarte han å gjere Digitalis til eit kvalitetskor som knapt noko kor på Sunnmøre kunne mønstre når det gjaldt samtidsmusikk og musikalske perler frå kyrkjemusikkhistoria. Koristane vart stadig utfordra med nye komposisjonar og arrangement frå dirigenten sjølv.

Magnar leiter etter og finn potensialet i korsongarane sine. Utan å presse dei får han dei til å strekke seg det vesle ekstra. Tallause unge songarar har gjort sine første solistframføringar under Magnar sine trygge vengar. Fleire av ungdomane i Digitalis har blitt profesjonelle songarar og musikarar. Dei mest kjende er Beate Slettevoll Lech (Beady Belle) og

Simone Larsen (D'Sound). Lars Ivar Nordal[4] og Karen Rosenberg Olsen er Digitalis-songarar som har gjort klassisk song til levebrød. Lars Ivar Nordal seier om sin musikalske oppvekst:

> Vel, eg song både i Volda Korskule og spelte el-orgel gjennom heile oppveksten. Eg var med i Mañana, White Spirit og Digitalis, og det var kjekt å synge i korskulen. Særleg viktig for meg var tida i Digitalis, påpeikar han. Eg byrja ikkje der før i andre klasse på musikklina, og då var det Magnar Åm som dirigerte. Volda er privilegert som har han! Det er spesielt å [*sic*] som ungdom å syngje musikk av ein komponist som dirigerer koret du syng i. Han gjer noko for ungdom. Han meistrar å ta fram ressursar, tør å utfordre, og har, ikkje minst til siste slutt *tru* på at songarane vil klare det! (*Møre* 25.08.2007)

Ofte har Magnar inkludert dans i prosjekta sine. Dottera Einy har vore med på alle dei store prosjekta der lokale krefter har vore med. Dei siste åra har det visuelle fått stadig større plass gjennom integrerte videoar laga av Einy og svigersonen Tyler Sparks. Solveig Styve Holte frå Folkestad song fleire år i Digitalis. Som Einy har ho også skapt seg ei profesjonell karriere som dansar og koreograf. Både Einy og Solveig har flytta tilbake til Volda og er no viktige kapasitetar i kulturlivet i Volda.

Mange av Digitalis-koristane har blitt lokale ressursar i musikkmiljø over heile landet, og alle har fått med seg ei musikkforståing dei har glede av i kvardagen. Kor mange av dei som syng i ulike kor rundt om i landet, kan ein berre gjette på. I mange år har Magnar samla gamle Digitalis-koristar på julaftan. «Heimkomekoret» har vore eit høgdepunkt på julaftan i mange år.

Oratoriet *God's I's – arias of innocence and growth* var eit bestillingsverk av Bergen Domkantori. Det vart uroppført i Volda-kyrkja 1. mars 2008, med Magnar Mangersnes som dirigent. I tillegg til Bergen Domkantori var Volda Vokal og Digitalis med på framføringa. Utan dei skolerte unge stemmene i Digitalis hadde det neppe blitt ei urframføring i Volda-kyrkja. Utan dei unge dansarane Maria Bjørlykke, Solveig Styve Holte, Tori Sparks og Einy Åm hadde det heller ikkje blitt den totale kunstopplevinga som Magnar legg opp til.

---

4 Lars Ivar Nordal arbeider no som rådgjevar i Språkrådet.

Volda Vokal

Også amatørkoret Volda Vokal tok del i framføringa av *God's I's*. Utfordringa var kanskje i største laget. Men slik har det vore i Volda Vokal. Magnar gir inntrykk av at sjølv om det er ambisiøst og på grensa til kva koret klarer, så får han koret til å stille opp. Og som regel går det bra.

Volda Vokal er definitivt eit amatørkor. Men repertoaret til koret skil seg frå det vi finn i dei fleste amatørkor i landet.[5] Så er det også Magnar Åm som langt på veg har bukta og begge endar i kva koret skal synge. Magnar har vore dirigent for Volda Vokal heilt sidan starten i 1991, med nokre få avbrot der han har sunge bass under leiing av ein dirigentvikar.

Dei første åra var koret godt nøgd med å ha det langt frå ambisiøse namnet Heltne/Bratteberg grendakor. Så skifta koret namn til Volda Vokal på slutten av 90-talet, samtidig som det gav seg i kast med større verk, klassisk kyrkjemusikk, men også samtidsmusikk. Magnars eigne komposisjonar var sentrale. Han laga også spennande og tidvis utfordrande arrangement til meir populære songar. Som kormedlemmar vart vi trena i å synge tette og dissonerande akkordar.

Då koret feira 25-årsjubileum i 2016, trykte *Møre* denne pressemeldinga frå koret (utdrag):

> Koret kom i gang som eit sosialt tiltak i det nyetablerte byggjefeltet Heltne Bratteberg. Initiativet kom frå personar som hadde viktige funksjonar i grendalaget. Det var då naturleg at det fekk namnet Heltne Bratteberg grendakor. [...]
>
> Koret var medvite tenkt som eit upretensiøst lågterskeltilbod for folk som hadde sett seg opp hus i feltet. Det viktigaste for dei songglade medlemene var å kome saman under nokolunde kyndig musikalsk leiing, rett og slett fordi dette var sosialt og hyggeleg. Trass i denne lite ambisiøse målsettinga fekk dei Magnar Åm, som budde i feltet då, til å vere dirigent. [...]

5 Sjå artikkel av Elizabeth Oltedal i denne boka.

> Mot slutten av 1990-åra, men særleg frå 2002 og utetter, gav dirigent og kor seg også i kast med større verk, oftast kyrkjemusikk. Dels var dette samtidsmusikk, skrive av Magnar sjølv, men i stor grad var det også verk av komponistar som Ketil Bjørnstad, Franz Liszt, Samuel Barber, Ariel Ramirez, Maurice Duruflé og Sergej Rachmaninov.
>
> Frå 2003 kom utanlands sommarutflukter annakvart år til å sette ekstra spiss på det sosiale livet i koret. Dei fleste gjekk til sentral- eller austeuropeiske land. Men i august 2013 reiste koret like til Japan. (*Møre*, 16.09.2016)

Det kan verke som Magnar ikkje tar seg sjølv så alvorleg. Det er neppe heilt rett. Men den leikande og impulsive Magnar er i fri flyt når Volda Vokal er på tur. Lysta til å sjekke ut kyrkjene vi ser, i jakta etter den gode akustikken, ligg der heile tida. På direkte spørsmål frå meg om den største opplevinga i så måte, svarte Magnar kjapt: «Esztergom.» Franz Liszt var kantor i den ungarske katedralen midt på 1850-talet. Det er den tredje største kyrkja i Europa. Etterklangen er heile ni sekund. Ni sekund! Knapt nokon av oss i Volda Vokal hadde høyrt om basilikaen Esztergom. Det hadde definitivt Magnar. Vi hadde Liszt på repertoaret. Vi song under kuppelen og var del av ei katolsk messe. Bortsett frå Volda kyrkje, der mange av konsertane våre har vore, har vi truleg sunge i langt fleire katolske enn protestantiske kyrkjebygg. Volda Vokal frå Volda! For veldig mange av oss i koret er Esztergom noko vi ikkje gløymer.

Då vi var i Praha, skulle vi sjølvsagt synge i Sankt Vitus-katedralen i borga på toppen av høgda over byen. Trudde vi. Nokon betalte inngangsbillettane. Det var mykje folk i katedralen. Magnar sa ved inngangen at vi var eit kor frå Norge som gjerne ville framføre eit par songar der han fann rette akustikken. «Nei, det er forbode utan avtale», sa vakta. Der gjekk vi og naut ein av dei flottaste katedralane i verda. Vi kjem til eit sideskip Magnar meiner er det rette. Han stiller oss opp og vi syng. Publikum samlar seg. Så kjem vakta. Vi må gi oss. Kanskje Magnar likevel var nøgd? Han hadde sjekka akustikken.

På veg ned frå borga, nedst i borgfundamentet, var det eit gamalt lite avlukke. Magnar ville sjekke akustikken. Den var meir enn god nok. Vi stilte opp og song «O salutaris hostia», ein motett av Franz Liszt. I kråa

på avlukket låg det ein uteliggjar. Trudde han at han var komen til himmelen? Han takka i alle fall for «konserten»!

I 2011 reiste Volda Vokal til Slovakia. Sjefen i byggefirmaet FRG er frå Ruzomberok i Nord-Slovakia. Han kom til Noreg som elev på Møre Folkehøgskule i Ørsta. Far hans var ordførar i Ruzomberok, og vi var veldig velkomne. Etter ein svært godt besøkt konsert stod det ein ung mann utanfor kyrkja og venta på Magnar. Han var imponert og likte Magnar si tilnærming til både kyrkjemusikken og samtidsmusikken. Dei prata ei god stund saman. Det enda med at Peter Machjadík, som han heiter, sende partituret til ein komposisjon han hadde laga. Volda Vokal urframførte *Kyrie* i Volda kyrkje i juni året etter.

I det nynorske nettleksikonet *Allkunne* kan ein lese: «Åm var festspelkunstnar under Dei nynorske festspela i 2013 med verket *Du er ropt på*, ein utandørs lydsti med ulike stemmer på sytten ulike språk, der lyden kom frå fleire høgtalarar.» Volda Vokal var med. Koret stod langs stien frå Aasen-tunet oppover i Morkaåsen. Songarane i Volda Vokal stod delvis skjult i skogen langs stien og song kvar sin song frå den nynorske songskatten før koret samla seg på toppen av åsen og song eit fellesnummer.

Dette er eit framifrå døme på korleis Magnar knyter lokale amatørar til nasjonale storhendingar. Eg veit at det var ganske mange i Volda Vokal som fann det utfordrande å stå halvvegs gøymd i skogen og synge heilt åleine. Kormedlemmane hadde valt kva song dei skulle synge ut frå ei liste Magnar hadde sett opp. Og han opna sjølvsagt for at ein kunne velje ein annan song, så lenge den var på nynorsk. Elles hadde det ikkje vore Magnar. Kormedlemmane opplevde at til fleire som rusla oppover stien og gav respons på at det kom stadig fleire kjende songar frå skogen, til lettare vart det å auke volumet på songen. Eg er ganske sikker på at Magnar var ute etter denne kommunikasjonen mellom songarar i skogen og vandrande publikum.

Det er ingen opptakskrav for å bli med i Volda Vokal. Nokre av koristane har vore med sidan starten i 1991. Frå dei første korna vart sådde, har koret heva seg og vakse med stadig større utfordringar. Stammen av songarar i Volda Vokal er i dag solid. Det er mange ressurspersonar i koret på veldig mange ulike felt. Ikkje alle er like ivrige til å øve mellom øvingane, men alle er skjerpa når det nærmar seg konsert. Som

regel går det bra. Og Magnar finn alltid noko positivt å seie når han gir tilbakemelding etter konserten.

Professoren

Magnar Åm er den første, og så langt den einaste, som har blitt professor på kunstnarleg kompetanse ved Høgskulen i Volda. Som professor har han heile tida utfordra høgskulen med spennande idéar om nye studium, tverrfagleg og internasjonalt samarbeid. Han har fått til mykje, men også blitt stoppa av konservative krefter ved høgskulesystemet som ikkje gjer det lett å kome frå utsida med entusiasme og gode idéar. Dei som har fått oppleve Magnar som lærar og samarbeidspartnar på Høgskulen i Volda, vil ikkje gløyme entusiasmen hans og trua hans på at om ein berre vil det nok, så får ein det til.

Det gjer ikkje studentane hans heller. I alle fall ikkje dei som har studert «Intuitiv komposisjon/improvisasjon og musikkfilosofi» på Høgskulen i Volda. Kristin Bolstad studerte musikk ved høgskulen i perioden 2004–2008. I essayet sitt i denne boka skriv ho: «Tematikken i emnet opna opp for djupareliggjande prosessar og arbeid, der det å finna sin eigen identitet i det å uttrykkja seg og skapa like mykje handla om kven ein er som menneske» (s. 180). Bolstad beskriv også korleis Magnar utfordrar studentane til å la seg inspirere, førebu og framføre musikken sin ut frå staden/konsertlokalet sin eigenart og potensial. Dette utnytta ho til fulle i bachelor-konserten sin i Symjehallen i Volda, der ho plasserte musikarane ulike stader i den gamle og ærverdige symjehallen.

Studentane på høgskulen har også fått oppleve den storslegne akustikken i Volda-kyrkja som del av studiet. Dei har sunge, spelt og opplevd urframføringar av eigne komposisjonar. Saman med lokalt publikum på «12-konsertar» og saman med profesjonelle krefter i Kyrkjemusikkveka i Volda og Sunnmøre kammermusikkfestival.[6] Nykomponerte verk av Magnar sine komponiststudentar på høgskulen har ofte blitt framført for første gong i Volda-kyrkja som del av Forskingsdagane på høgskulen. Bachelor-konserten *Exposed*, 25. april 2005, er eit godt eksempel på

6 https://www.kammermusikkfestival.com/

korleis Magnar gir studentane sine eit høve til å skine. På websida til høgskulen stod det:

> Ungdomskoret Digitalis syng eit nykomponert verk som er laga på ein litt spesiell måte – det er ingen tekst! Utgangspunktet er nemleg ei bacheloroppgåve, med problemstillinga korleis få fram kjensler og skape stemningar utan å nytte tekst. Resultatet har blitt fem satsar der komponisten Tine Grieg Viig eksponerer sitt eige indre verdsbilde gjennom musikken.[7]

Galskapen

Kunst skal utfordre. Kan ein utfordre utan å gjere så mykje ut av det? Utan å gjere så mykje ut av seg sjølv som kunstnar? Magnar kan. Kan ein likevel utfalde seg i frodig kreativitet og galskap? Magnar kan det også. Han tenker utanfor boksen. Får han ein idé, så er han vanskeleg å stoppe. Vi som syng i Volda Vokal og har vore heilt under Magnar sin kontroll når det gjeld å prøve ut meir eller mindre impulsive innfall, har lang erfaring i at Magnar har ein god porsjon kreativ galskap i seg når vi er på tur eller han finn på noko i nærmiljøet. Men galskapen er også ei drivkraft når det gjeld prosjekt som det skal mykje til for å kunne realisere. Her tenkjer eg særleg på to: Egget og *PicaDon*.

Egget

Då Samfunnshuset i Volda opna i 1955, var det den mest moderne konsert- og teaterscenen mellom Bergen og Trondheim. «Alle» kom og fann eit stort og entusiastisk publikum i bygda mellom fjord og fjell. Slik er det ikkje lenger, og det var det heller ikkje for 20 år sidan. Ei gruppe entusiastar samla seg for å diskutere kva ein kunne gjere med Samfunnshuset for å sørge for at Riksteateret og store artistar igjen ville velje Volda som spelestad. Gruppa møtte stor velvilje. Planane tok form og ambisjonsnivået auka. Om ein blar i avisa *Møre* frå denne tida, vil ein også legge merke til Magnar sitt inderlege ønske om eit konsertlokale i bygda som kunne

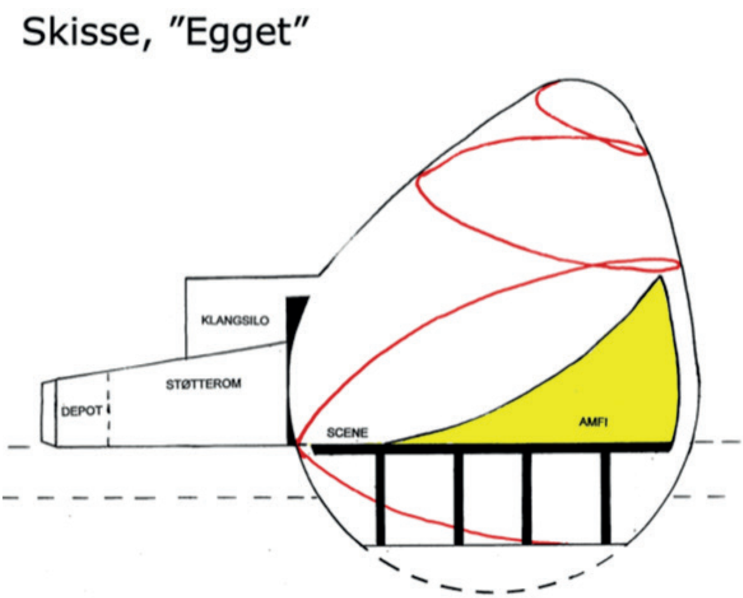
7 Sjå artikkel av Tine Grieg Viig i denne boka.

nærme seg draumen om konsertarenaen der klassisk musikk og samtidsmusikk kunne ha optimale akustiske forhold.

Kolbein Halkjelsvik var pådrivar i gruppa som planla ombygging av Samfunnshuset. Kolbein har også mange kreative idéar. Magnar og Kolbein fann kvarandre oppe i lia ovanfor Volda sentrum ein laurdag i november 2002. Magnar kjende godt til planane om å bygge om Samfunnshuset til nytt kulturhus. Kolbein fortel:

> Der vi stod hadde vi godt oversyn over sentrum. Magnar spurte om kvar prosjektet no var tenkt realisert. Eg peikte og forklarte etter beste evner. Det slo meg at eg no stod i ein samtale med ein av Noregs fremste samtidskomponistar. Heilt spontant spurde eg om kva slags formidlingssal han kunne tenke seg vart bygd om han fekk bestemme. Magnar lyste opp. Han tok ein kjepp frå bakken og teikna i veggrusen der vi stod. (E-post 12.01.2022)

Allereie måndagen to dagar etterpå hadde Magnar ei førebels skisse til konsertsalen klar. Etter litt bearbeiding såg dei første skissene til kultursalen *Egget* slik ut:



Skisse: Kolbein Halkjelsvik, etter Magnar Åms originalteikning.

Tankane bak *Egget* var å bygge ein konsertsal som ikkje fall i same grøfta som veldig mange kulturhus i landet hadde gjort. Dei skulle fungere for alt frå kino og dansegalla til akustisk kunstmusikk. *Egget* skulle

> reindyrke akustiske prinsipp på ein måte som ikkje var gjort før. Spesielt peika ein på den unike plasseringa av publikum og den fleksible strukturen det vart lagt opp til for å kunne variere lydbildet på fullstendig nye og uprøvde måtar. Den fysiske utforminga og den akustiske opplevinga i seg sjølv, skulle bli dei fremste rekrutteringselementa i dette prosjektet, både for utøvarar og publikum. (Ibid.)

Magnar sine tankar om konsertsalen vart inkludert i planane for nytt kulturhus då ein forlét tanken om å bygge om Samfunnshuset og i staden satsa på *innOvata*, truleg det mest ambisiøse og spektakulære byggeprosjektet som har vore lansert i Volda. Og ikkje berre lansert, det var berre nokre få stemmer i den endelege avrøystinga i kommunestyret i Volda frå å bli realisert.

Gjennom mange år la kulturhusentusiastane bak *innOvata*-prosjektet ned ein formidabel innsats. Prosjektet vart meir og meir profesjonalisert. Støttespelarar vart henta inn både nasjonalt og lokalt. Ein storstilt arkitektkonkurranse vart utlyst i 2005. Fire arkitektkontor vart inviterte til Volda for å få informasjon og inspirasjon. Det arkitektane som kom til Volda heilt sikkert ikkje vil gløyme, var då Magnar tok dei med i varmtvassbassenget på sjukehuset. Magnar hadde i fleire år utforska korleis ein kunne formidle musikk gjennom vatn. På Wikipedia (31.10.2021) står det at Magnar har

> i søken etter en mer ideell formidling av musikkens energi-budskap, latt verkene inneholde elementer som sprenger tilvante konsertritualer. Et eksempel her er, *i oppstoda* – en strykekvartett som eksisterer i 5 versjoner, der den ene blir framført gjennom undervannshøytalere i varmtvannsbasseng og forutsetter publikum flytende på rygg med ørene under vannflaten.

Egget skulle ikkje berre vere eit akustisk konsertlokale i verdsklasse. Det skulle også innehalde eit opplevingsbasseng og vere ein arena for eksperimentering som «sprenger tilvante konsertritualer».

innOvata vart stoppa av eit knapt fleirtal i kommunestyret. Men ønsket om nytt kulturhus har aldri forsvunne. Mange ulike alternativ har blitt lanserte. Magnar har hatt meiningar om dei fleste. Han gir ikkje opp jakta på den optimale akustikken.

Då produksjonen av propellar vart lagt ned i industribygget midt i Volda sentrum, fann Magnar eit nytt prosjekt. Akustikken i den gamle industrihallen var perfekt. Fleire sekund med etterklang. Magnar såg eit stort potensial i Propellhallen. Den tomme industrihallen hadde mange av dei eigenskapane han hadde vore ute etter med Egget-prosjektet. Saman med andre entusiastar starta han propellhallen.org,[8] ei interessegruppe som hadde som mål å legge til rette for konsertar i Propellhallen og arbeide for å gjere dette til ein fast konsert- og kulturarena på lenger sikt. Også Volda Vokal har delteke i dette arbeidet, både som utøvande kor og dugnadsgjeng. Resultatet vart ei rekkje med konsertar av eit slag som Volda-publikummet ikkje hadde opplevd før.

Propellhallen vart innvia som konsertlokale 14. november 2015. Konserten byrja med ein fanfare skriven av Magnar, *ei lita påminning berre* (1984), med fire trompetar, ein i kvart hjørne av Propellhallen. Hovudverket i konserten var *The Armed Man: a Mass for Peace* av briten Karl Jenkins. Knapt nokon i Volda hadde høyrt om Jenkins. Men publikum kom. Vel 100 songarar frå Ørstakoret, Volda Vokal og Høgskulekoret, i tillegg til Symfoniorkesteret ved Høgskulen, var med. Og Magnar fekk verkeleg testa ut akustikken. *Møre* siterer Magnar si lovprising av lokalet slik:

> – No kan musikarane og songarane fritt utfalde seg. Her har vi plass til dei og eit stort publikum. Hallen kan bli ein veldig nyttig prøveklut på kva eit eventuelt nytt kulturhus i Volda i framtida bør innehalde. For dei som vil eksperimentere med lyd, scene, rørsle og kunst i rom er difor Propellhallen eit lite paradis, meiner Åm.
>
> – Akustikken er minst like god som i Voldskyrkja, men utan plassproblema. Stemninga i lokalet blir og ganske annleis frå ei kyrkje, og det blir ei spennande blanding av det religiøse i stykket og estetikken i rotorblada i propellhallen, meiner Åm. (*Møre*, 25.10.2015.)

---

8 https://www.propellhallen.org/

Propellhallen er ikkje ein formelt godkjend konsertarena. Kvar konsert treng dispensasjon frå lover og reglar for å få kommunal godkjenning. Skal ein på toalettet, må ein finne ei smal trapp frå den gamle produksjonshallen opp til kontorlokala i 2. etasje. Brannsikring og vakthald må improviserast. Heile lokalet må riggast. Igjen får Magnar med seg gode støttespelarar. Og konsertane har blitt suksessar. Størst av dei alle var operaen *Kimen*.

Gamle industrilokale har blitt bygde om til moderne konsertlokale med historisk og rustikk sjarm i heile den vestlege verda. Med konsertane i Propellhallen kombinerer Magnar internasjonale impulsar med lokalt initiativ. Magnar har ikkje gitt opp draumen om at Volda skal få ein konsertsal som vil opne for konsertar som ikkje berre vil glede Volda-publikummet, men som også kan hauste gjetord nasjonalt og internasjonalt. I eit baksideportrett av *Møre-Nytt* blir han spurt om «Kva vil du gjere om du fekk vere ordførar ei veke?»:

> Eg ville gå inn for at kommunen kjøper Propellhallen og grunnen den står på og sørger for straum og vasstilførsel, for så å overlate til kulturlivet å bruke den og pusse den opp på dugnad til ulike kulturformål. (*Møre-Nytt*, 24.04.2021)

PicaDon

PicaDon-prosjektet er truleg det villaste eg har vore med på. Det fantastiske var at Magnar ville vere med på galskapen.

«PicaDon» er eitt av namna på atombomba over Hiroshima 6. august 1945. «Pica» står for det kraftige lyset, «Don» for smellet og lufttrykket. Få hendingar har ein like stor plass i Japans identitet og historie. *PicaDon* er også namnet på Renzo og Sayoko Kinoshita sin animerte dokumentarfilm frå 1978. Inspirert av ein tur til Hiroshima og filmen *PicaDon* oppstod prosjektet *PICADON – MUSIC, DANCE AND FILM*. 6. august 2013 var Magnar Åm sin komposisjon *vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket?* del av den årlege markeringa av atombomba i Fredsparken i Hiroshima.

Kimen til prosjektet vart sådd i Tokyo før jul i 2010. Høgskulen i Volda hadde i mange år tilbydd studiet *Austral-Asian Cultural Studies*

i samarbeid med Griffith University i Brisbane, Australia. Fleire hundre voldastudentar har hatt eit semester i Australia. To veker i Japan var ein sentral del av studiet. Japan-delen var lagd opp i samarbeid med Sayoko Kinoshita, som har laga filmen *PicaDon*, og som også var leiar av den internasjonale animasjonsfilmfestivalen i Hiroshima. Gjennom arbeidet mitt i styret i ASIFA (*Association Internationale du Film d'Animation*) hadde eg vore fleire gongar på festivalen i Hiroshima. Animasjonsstudiet i Volda hadde knytt og vidareutvikla viktige kontaktar med Japan. Japanaren Tengyo Kura vart tilsett som lærar på HVO. Høgskulen hadde nokre år eit eige studietilbod i Japan-kunnskap.

Midt mellom festivalarenaen Aster Plaza og Fredsparken ligg restauranten OTIS!. Den har i alle år vore den sentrale møteplassen for dei internasjonale festivalgjestene. Eg vart godt kjend med Masahiro Saeki. På OTIS! arrangerer han konsertar, og han spelar også tradisjonelle japanske instrument sjølv. Vi snakka mykje om musikk. Ein dag sa han at han gjerne ville ta med seg nokon venner og kome til Norge. Kunne eg hjelpe han med å arrangere ein konsert i Volda? Dei ville betale alle utgifter sjølv. Dei kom. Og dei kom igjen. Andre gongen hadde dei med seg vokalisten Sizzle Ohtaka, som var Japan sitt bidrag til avslutningskonserten under Lillehammer-OL i 1994. Dei japanske musikarane skulle spele konsert på Rokken og trong eit namn. Slik vart «Asian Wings» skapt, og dei eksisterer framleis. Dei fekk god kontakt med Magnar og improvisasjonsgruppa Quest. Kontakten med Volda Vokal var også etablert gjennom Magnar sin norske tekst og arrangement til Sizzle sin song «Heaven's Lullaby» (i Magnars versjon: «Til eit barn»), som er blitt ein av Volda Vokal sine signatursongar. Asian Wings kom tilbake til Volda ein tredje gong, og kanskje dei kjem igjen?

Tilbake til Tokyo 2010. Eg fekk ein vill idé. Om eg fekk med meg Magnar, kunne vi prøve å lage eit samarbeidsprosjekt med japanarane. Magnar sa ja med ein gong. Høgskulen i Volda hadde i 2008 arrangert eit stort seminar, «Little Boy of Hiroshima» (kallenamn for atombomba) med innleiarar og gjester, mellom anna frå Fredsmuseet i Hiroshima og Den Norske Nobelkomite. Ordførar Ragnhild Kalland underteikna på vegner av Volda kommune traktaten «Mayors for Peace» som ein av dei første kommunane i Norge. I august 2013 hadde Volda kommune eigen stand på

Mayors for Peace sin konferanse i Hiroshima. Volda Vokal hadde minikonsert for konferansedeltakarane.

Volda Vokal søkte og fekk støtte frå Kulturrådet til tingingsverket *vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket?* Då var vi i gang. Og det balla på seg. I tillegg til Volda Vokal og Asian Wings inviterte Magnar inn profesjonelle musikarar på trekkspel, harpe og vokal. Asian Wings deltok med japanske tradisjonsinstrument, mongolsk cello, theremin, strupesong – og Sizzle Ohtaka. Dotter Einy fekk med seg dansarar frå *EyeKnee Coordination* i New York. Teksten i verket er basert på to dikt av Jan Erik Vold, som las dikta sine sjølv som del av konsertane.

Urframføringa var 3. mars i Rådhuset i Oslo, som del av den internasjonale anti-atomvåpen-konferansen som den norske regjeringa ved Jonas Gahr Støre hadde invitert til. ICAN var med-arrangør og veldig viktig for at vi blei del av arrangementet. (ICAN fekk Nobels Fredspris i 2017.) Etter konserten i Rådhuset i Oslo vart heile ensemblet bussa til Volda og til konsert i Volda-kyrkja.



Flyer frå konsertane i Hiroshima og Kyoto. Foto: Volda Vokal/Asian Wings

I august drog vi alle til Japan og hadde konsertar i Hiroshima, Kyoto og Tokyo. I tillegg til å delta på markeringa av atombomba i Hiroshima 6. august, var det å delta på den årlege *Hibaku-Piano-Peace Concert* i Tokyo ei fantastisk oppleving. Hibaku-pianoet «overlevde» bomba i 1945. Kvart år arrangerer dei ein konsert i Tokyo der pianoet står i sentrum. Dei flytta dato for arrangementet i 2013 for at vi kunne vere med. NHK (Japan sitt svar på NRK) hadde også eit lengre innslag med Magnar i beste sendetid på morgonen.

Kulturprisvinnaren

PicaDon-prosjektet sende voldingar ut i verda og henta verda til Volda. Magnar har alltid klart å kombinere sin internasjonale karriere med to føter på jorda i Volda. Dette veit Volda Vokal. Då Magnar fylte 60, inviterte koret til jubileumskonsert i Volda-kyrkja. Nasjonale og lokale krefter hylla jubilanten. Magnar skildra gåvekonserten med eitt ord: «Ubeskriveleg.» Koret kvitterte: «Vi er heldige som får leve samtidig som Magnar, og til og med i same bygd» (*Møre*, 29.04.2012). I samband med 60-årsfeiringa vart Magnar intervjua av *Møre-Nytt*. Journalisten spør: «Kva er ditt beste minne frå oppveksten?» Magnar svarar slik: «Då eg fekk gå rundt i gatene i Ørsta og selje Møre-Nytt. Me ropte avisnamnet på ein liten melodi: A-Giss-A. Og me tykte synd på ungane i Volda som skulle selje Møre, for deira melodi ville berre bli sørgeleg avbroten: A-Giss…». Kan hende vart det sådd ei komponistspire i Magnar allereie i barndomen?

I svaret til *Møre-Nytt* seier han «me» og ikkje «eg». Hadde han allereie starta å spreie musikkens glade bodskap til ungane og alle oss andre rundt seg? Og på ein slik audmjuk og botnsolid måte. Magnar har ei sterk kunstnarstemme, men som menneske er han stillfarande. Då Magnar fekk kommunen sin kulturpris i 1998, sa Karsten Osvoll, leiar av kulturprisnemnda:

> Det haglar med superlativ om deg. Du har utstråling – du har slik glede av å få andre til å glede seg. Du har evne til å hente fram det som bur i den enkelte – du gir tillit. Du jobbar på ein slik måte at den enkelte torer å stå fram – du viser

> omsorg. Du er beskjeden og smålåten – du er ikkje den med dei mange ord. Du er ikkje den som er oppteken av å stikke deg fram og du viser i gjerning kva for ressurs du er, sa Karten Osvoll då han overrekte kulturprisen til Magnar Åm i går kveld. (*Møre*, 10.12.1998)

Kulturprisen i 1998 fekk han først og fremst for den store innsatsen for kulturlivet lokalt. Då han fekk kommunen sin kulturpris i 2018 skreiv kulturprisnemnda:

> Årets kulturprismottakar er og har vore ein svært sentral person i musikklivet i Volda, med «lang og tru teneste» sidan tidleg åttital. Han er ein mangfaldig kulturperson, som har bidrege til å utfordre, løfte og utvikle musikkopplevingar, både gjennom song- og musikkutøving og gjennom konsertopplevingar for publikum, både vaksne og born.
>
> Prismottakar har motteke prisar langt utover Volda sine grenser, mellom anna fekk han «Europäischer Komponistenpreis» under arrangementet Europäischer Musik Sommer Berlin og Arne Nordheims komponistpris i 2009. I 2013 var han festspelkunstnar for Dei Nynorske Festspela. Lista over komposisjonar er omfattande.
>
> Med Volda kommune sin kulturpris ynskjer vi særleg å gi heider for innsatsen lokalt og for å ha medverka til Volda sin kulturkommunestatus utad. Prismottakar har gjennom åra hatt eit stort hjarte for kulturen sine vilkår i Volda. I tillegg til å ha dirigert ei rekke kor, og stått føre musikalske oppsetjingar både for born og vaksne, har han vore svært engasjert i å få på plass gode lokaliteter for kulturopplevingar, no i seinare år gjennom å gjere Propellhallen til storstove for konsertar. Under Dei Nynorske Festspela i år har heile Volda late seg begeistre og bevege av storverket Kimen, med kor, orkester og solistar, nettopp komponert av årets kulturprismottakar.

Tilbake til sisteside-portrettet av Magnar i *Møre-Nytt*, 24.04.21. Avisa spør: «Kva saknar du i sentrum av Volda?» Svar: «Kulturhus». MN: «Kva er draumen din?» Magnar: «Oppløysast i alt og alle omkring meg og berre vere den kjærleiken eg då kjenner.»

APPENDIKS

Bibliografi Magnar Åm

Ved Kirsti Langstøyl

Åm, M. (2004). Ikkjetid, ikkjetyngd: Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 126–131). Cappelen akademisk.

Åm, M. (2009). Creativity and resistance: The difficult balance between freedom and limitation in creative processes and solution-searching activities. *UNeCC Forum, 2*, 127–142.

Åm, M. (2014). «Gud signe Noregs land»: Fire melodiar til Arne Garborgs tekst. I F.O. Bjørnstad, E. Olsen & M. Rong (Red.), *Med sang! Perspektiver på norske skolesangbøker etter 1814* (s. 222–252). Novus.

Åm, M. (2014). «Å bli meir lydhøyr»: Ein essayistisk refleksjon. I F.O. Bjørnstad, E. Olsen & M. Rong (Red.), *Med sang! Perspektiver på norske skolesangbøker etter 1814* (s. 272–276). Novus.

Verkliste Magnar Åm

Ved Kirsti Langstøyl

SOLO
Akkordeon:
ved bredden av det evige sekund (1995)
NB noter
For solo, duo, trio eller kvartett
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Oslo, 10. september 1995, Geir Draugsvoll

ein pust til elden i oss (2015–2016)
NB noter
Varigheit: 00:25:00
Innhald: ein pust ; til elden ; i oss
Urframført: Heile verket: Strassbourg, 12. mars 2016, Geir Draugsvoll. «i oss»: Ottweiler, Tyskland, 2. august 2015, Geir Draugsvoll. «til elden»: Moskva, 17. desember 2015, Geir Draugsvoll.

polyfone dansar (2020)
polyphonic dances
NB noter
Varigheit: 00:10:38
Innhald: I - follow the gracious waves; II - linger like hesitant ; III – unite resiliently
Skrive for Peter Katina

Cello:
gjenklang av det som skal kome (preludium til Bachs suite nr 1) (2007)
echo of what will come
NB noter
Varigheit: 00:10:40
Urframført: Bødø [i.e. Bodø], 7. august 2011, Ernst Simon Glaser

Fiolin:
sårt hardt, sårt mjukt (2000)
NB noter
Varigheit: 00:15:00
Urframført: Oslo, 23. august 2001, Geir Inge Lotsberg

Gitar:
som eit blad på elva (1983)
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Oslo, Universitets aula, 25. april 1983, Njål Vindenes

Harpe:
gjætarsong (mongolsk folketone, arr.) (1997)
shepherd song
Pizzicato Verlag Helvetia
Varigheit: 00:05:00

kjærleikssong over enga (kinesisk folketone, arr.) (1997)
Pizzicato Verlag Helvetia
Varigheit: 00:05:00

dette blanke no (2004)
Cantando Musikkforlag
For harpe solo (harpe og el-harpe) eller harpe solo (harpe og el-harpe) og kor (SA)
Varigheit: ukjend

Urframført: Høvikodden, 1. oktober 2002. Ellen Sejerstedt Bødtker, Det Norske Jentekor

Kontrabass:
svevande djupner (1986)
NB noter
Varigheit: 00:10:00

i etterklangens lys (2011)
on reflection
NB noter
Varigheit: 00:12:00
Bestilt av Ultima Oslo Contemporary Music Festival
Urframført: Oslo, Emanuel Vigeland Museum, 16. september, Håkon Thelin

Orgel:
Dagen viker og går bort (studie for orgel over ein salmetone frå Luster) (1976)
Norsk Musikforlag
Varigheit: 00:10:00

unio mystica (pro organo solo in memoriam Hildegard von Bingen) (1998)
NB Noter
Varigheit: 00:28:00
Innhald: bak eit menneskes einsemd ; bak stormane ; Kristi gjennomlysing

5 paradoks (1999)
5 paradoxes
NB Noter
Varigheit: 00:13:20
Innhald: 3 = meir enn 3 ; milliardar = 1 ; stillstand = rørsle ; nedanfrå = ovanfrå ; slutt = start
Bestilt av domkantor Magnar Mangersnes
Uframført: Bergen domkirke, 19. september 1999, Magnar Mangersnes

århundra samanfuga (2002)
NB noter
Varigheit: 00:15:00
Urframført: Oslo domkirke, 28. mars 2003, Oslo Kirkemusikkfestival, Kåre Nordstoga

orgelmesse (gudtenestlege meditasjonsstykke for orgel) (2008)
organ mass (ceremonial meditation pieces for organ)
NB noter
Varigheit: 00:19:26
Innhald: Kyrie ; Goria ; Credo ; Sanctus ; Agnus Dei ; Benedictus

Soli Deo Gloria (rekviem for orgel) (2020)
NB Noter
Varigheit: 00:45:00
Rekviem over dei 116 omkomne ved kyrkjebrannen i Grue 1. pinsedag, 26. mai 1822

Piano:
lydar i løynd (7 små dikt for piano) (1970)
NB noter
Varigheit: 00:07:30

farvel, grenser (1980)
farewell, borders
NB noter
Varigheit: 00:04.30
Til Jan Hovden

enno (1985)
Pizzicato Verlag Helvetia
Varigheit: 00:06:30
Eventuelt lesen tekst: Liv Holtskog

Song:
fuglane (1971)
NB noter

Versjon for ei røyst med omfang e-c3
Varigheit: 00:06:00
Tekst: Tor Jonsson frå diktsamlinga *Jarnnetter*

Trombone:
verdsmedvitet (2011)
NB noter
Varigheit: 00:04:30

DUO
Akkordeon:
ved bredden av det evige sekund (1995)
NB noter
For solo, duo, trio eller kvartett
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Oslo, 10. september 1995, Geir Draugsvoll

Barokkfiolin og hammarklaver:
lett leikande (1993)
NB noter
Varigheit: 00:08:50
Urframført: Oslo, Gamle Logen, 23. november 1993, Ørnulf Boye Hansen, Knut Johannessen

Fiolin og cello:
pas de deux (1984)
NB noter
Varigheit: 00:06:00
Urframført: Sogndal, 1985, Inger Jensen, cello, Ivar Bremen, fiolin

Fløyte og harpe:
enno (1985)
Pizzicato Verlag Helvetia
Varigheit: 00:06:30
Eventuelt lesen tekst: Liv Holtskog
Urframført: Oslo, 7. mai 1986, Cynthia Laksesvela

Kontrabass og lydband:
air … av ande er du komen, til ande skal du bli … (1987)
air … of breath have you come, to breath shall you be …
NB noter
Varigheit: 00:09:40
Urframført: Oslo, 25. oktober 1987, Bjørn Ianke

Song (sopran og baryton):
fuglane (1971)
NB noter
For ei røyst med omfang A-d3, eller sopran og baryton
Varigheit: 00:06:00
Tekst: Tor Jonsson
Urfamført: København, 1972

Song (sopran og harpe):
det var mjukt (2007)
Cantando Musikkforlag
Varigheit: 00:04:09
Tekst: Clark E. Moustakas, omsetjing: Magnar Åm

Song og piano:
vesle Magni (1971)
Norsk Musikforlag
Varigheit: 00:04:00
Tekst: Sven Moren

fykande frø (1972)
Norsk Musikforlag
Varigheit: 00:04:00
Tekst: Olav Åm

ope spørsmål (1986)
open question
NB noter

For 2 syngande dansarar (ho og han, open koreografi), 2 hengande gitarar og ein lampekuppel i plast
Varigheit: 00:08:10
Urframført: Oslo, 16. juli 1987, Stein E. Olsen, Dans Design

foldast ut (1994, revidert 2002)
to unfold
NB noter
For sopran, kor (valfritt) og piano
Varigheit: 00:08:00
Innhald: eg ; eg vil ; eg vil leve ; eg vil leve Din kjærleik = I ; I will ; I will live ; I will live
Your love
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av sopranen Kristin Norderval
Urframført: Volda, 16. november 1997, Kristin Norderval, Magnar Åm

Trompet og horn + fjellekko og eventuelt opplesar:
glimtar av ein famn (1994)
glimpses of an embrace
NB noter
For trompet, horn, resitasjon og dei 11 svarande fjellsidene i Litledalen, Barstadvik, Ørsta
Varigheit: 00:15:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Dei Nynorske Festspela
Urframført: Litledalen, Barstadvik, Ørsta, 14. august 1994, Kåre Magnar Hagen, trompet,
Frøydis Ree Wekre, horn

Kvedar (sopran) og orgel:
overgjevingsliturgi (2002)
liturgy of surrender
NB noter
Varigheit: 00:25:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av kvedar og sopran Kjersti Wiik
Urframført: Volda kyrkje, 1. november 2006, Astrid Kvalbein, song, Kåre Nordstoga, orgel

Fagott og piano:
einsam / omfamna (2003)
lonely / embraced
NB noter
Varigheit: 00:28:00
Bestilt av Oslo Filharmoniske Orkester, skrive for solofagottist Eirik Birkeland

Fiolin og gitar:
hugse – kva me kom frå at me når som helst kan bryte opp igjen og vere det (2005)
bear in mind – what we came from that we any moment can break up again and be that
NB noter
Varigheit: 00:16:00
Bestilt av «Twitter Machine» (Lars-Erik ter Jung, fiolin, Thomas Kjekstad, gitar)
Urframført: Halsnøy kloster, 11. juni 2005, Lars-Erik ter Jung, fiolin, Thomas Kjekstad, gitar

TRIO
Akkordeon:
ved bredden av det evige sekund (1995)
NB noter
For solo, duo, trio eller kvartett
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Oslo, 10. september 1995, Geir Draugsvoll

Fiolin, cello og piano:
Fritonale samtalar (1986)
Freetonal conversations
NB noter

Varigheit: 00:25:00
Innhald: om å vere ulike ; og endå fødde av same uhandgripelege stoff ; :kjærleik
Bestilt av Rikskonsertane
Urframført: Sogndal, 2. februar 1987, Lars-Erik ter Jung, fiolin, Truls Mørk, cello, Jan Hovden, piano

mellom speglar (1995)
among mirrors
NB noter
Varigheit: 00:15:00
Innhald: ellen ; sølve ; vebjørn
Bestilt til Grieg Trio av Rikskonsertane
Urframført: Oslo, 7. februar 1995, Grieg Trio

or glasbrot og skotstein (1997)
from splintered glass and shattered stone
NB noter
Varigheit: 00:19:30
Urframført: 1990

Fiolin, horn og piano + opplesar:
forvarsel (1983, revidert 1989)
omen
NB noter
Varigheit: 00:06:30
Tekst: Dikt av Liv Holtskog: «Stilt som ein skjelv»
Urframført: Oslo, 1983, av Trio utenfor allfarvei, Liv Holtskog, lesing

konkylie (1984)
conqilia
NB noter
Varigheit: 00:10:30
Tekst: Liv Holtskog
Urframført: Harstad, 26. juni 1986, Ny Musikks Ensemble

Fløyte, gitar og cello:
Sonate (1976)
NB noter
Varigheit: 00:14:00

Fløyte, klarinett og horn / klarinett, kornett og euphonium:
Intermezzo (1976)
Varigheit: 00:04:00
Bestilt av kulturstyret i Hordaland
Urframført: Ullensvang, 1976

Fløyte, hardingfele og cello (eller horn eller bassklarinett):
ditt avtrykk i tida (2010)
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Bestilt av Siri Hovde

Hardingfele, cello og piano:
men midt i kvervelen (1998)
but in the middle of the whirl
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Bestilt av Munch Trio: Arvid Engegård, hardingfele, Xenia Jankovic og Silje Avenhaus, piano
Urframført: Skodje, 3. juli 1998, Munch Trio

Harpe, gitar og cembalo:
Dans (1977)
NB noter
Varigheit: 00:17:00
Bestilt av Norsk Komponistforening
Urframført: Bergen, 4. juni 1977, Turid Kniejski, harpe, Stein Erik Olsen, gitar, Audun Kayser, cembalo

Sopran, klarinett og bassklarinett:
menneskebarn (2007)
human child
NB noter

Varigheit: 00:14:00
Tekst: Magnar Åm, inspirert av utvalde Jesus-sitat
Bestilt av Gjertrud Pedersen og Astrid Kvalbein

Sopran, kontratenor/alt og piano:
Morgen! (2017)
NB noter
Varigheit: 00:06:50
Tekst: John Henry Mackay
Skrive for Den Moderne Romantiker (Liv Oddveig Midtmageli, sopran og Morten Grove Frandsen, kontratenor)

KVARTETT
Akkordeon:
ved bredden av det evige sekund (1995)
NB noter
For solo, duo, trio eller kvartett
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Oslo, 10. september 1995, Geir Draugsvoll

Fløyte, horn, fiolin, cello og piano og/eller fritt samansett amatør[stryke]orkester:
lyset i bringa di (1994)
the light in your chest
NB noter
Varigheit: 00:11:10
Bestilt av Musikk i Nordland
Uframført: Harstad, 5. februar 1995, Musikk i Nordland og musikkskuleelevar

Klarinett, fiolin, cello og piano:
såre enkelt (2012)
painfully simple
NB noter
Varigheit: 00:18:00
Bestilt av Sunnmøre kammermusikkfestival
Urframført: Ørsta kyrkje, Sunnmøre kammermusikkfestival, 4. mai 2012, Bjørn Nyman, Annar Follesø, Kate Gould, Kristian Ofstad Lindberg

Orgel og strykekvartett:
med takksemd for det heile stig eg opp (2011, revidert 2012)
with gratitude for it all I ascend
NB noter
Bestilt av Haug kirkemusikk, Hokksund
Urframført: Hokksund, 23. oktober 2011, Abram Bezuijen, orgel, Sjællands Strygekvartet

Strykekvartett:
To satsar for strykekvartett (1970)
NB noter

Fire norske tonar (1975)
NB noter
Varigheit: 00:07:00
Innhald: På solen eg ser ; Ingerid Sletten av Sillejord ; Inga Litimor ; Herre, jeg hjertelig ønsker å fremme din ære
Urframført: 5. november 1975, Bergen Kammermusikkforening

sølvtråden (1995, revidert 1996)
the silver thread
NB noter
Varigheit: 00:21:30
Bestilt av Oslo Strykekvartett
Uframført: Halden, 1996, Oslo Strykekvartett

her, i oppstoda (2001)
here, in the resurrection
NB noter
Varigheit: 00:26:40 eller fleire timar
Tekstane er henta frå Bibelen og apokryfane

Bestilt av Oslo Strykekvartett
Urframført: Oslo domkirke, 31. mars 2002, Oslo Strykekvartett

strykekvartett 3 (2009)
string quartet 3
NB noter
Varigheit: 00:24:50
Bestilt av Ålesund Strykekvartett for ei kombinert konsert- og ballettframsyning
Urframført: Ålesund kyrkje, 14. november 2009, Ålesund Strykekvartett

er også me borne (2011)
are also we carried
NB noter
Varigheit: 00:09:48
Bestilt av Fartein Valen-senteret, Valevåg
Urframført: Valestrand kulturkyrkje 21. september 2013, Oslo Strykekvartett

<u>Trompetar:</u>
ei lita påminning berre (1984)
Varigheit: 00:04:00

summen (1990)
NB noter
Kanon for fire trompetar rundt omkring i terrenget
Varigheit: 00:04:00
Urframført: Seljord, 22. juni 1990, Telemark Brass

KVINTETT/SEKSTETT
<u>Bratsj, to celli, slagverk og piano:</u>
syng, smerte (1979)
sing, pain
NB noter
Varigheit: 00:09:00
Bestilt av Ny Musikk, avdeling Bergen
Urframført: Bergen, 6. november 1979, Rafael Süssmann, Margrethe Willassen, Tone Nilsen, John Lien, Jarle Rotevatn

<u>Båtmotor og båtfløyte, akkordeon, piano, trompet, 2 perkusjonistar:</u>
berast fram (2016)
Varigheit: 00:05:00
Urframført: På MS Hindholmen 21. mai 2016 av improvisasjonsgruppa Quest

<u>Kvinneleg kvedar (sopran), fløyter (grande, piccolo, seljefløyte), fiolin, 20-strengs krokharpe (spelt av fiolinisten), cello, flygel (preparert) og perkusjon (spelt vekselvis av alle):</u>
dan talande harpo (2001)
the talking harp
NB noter
Varigheit: 00:34:00
Tekst etter Andres Lavik, Vaksdal, og ny tone av Magnar Åm etter Andres Lavik
Bestilt av festivalen Hardingtonar, Norheimsund
Urframført: Norheimsund, 23. juni 2001, Kjersti Wiik, Hans O. Hjetland, Gun B. Kleiveland, Øistein Thommessen, Geir Botnen

<u>Song (sopran), fløyte, klarinett, gitar, fiolin og kontrabass:</u>
sandkorn søker musling (1987)
Varigheit: 00:05:36

<u>Song, gitar, to fiolinar, bratsj og cello:</u>
Alf Hambe-viser (1983)
NB noter
Innhald: Visa i molom ; Då fåglarna spelade ; Oktobervisa ; Näckaspel ; Kajsas udde ; Din vackraste
visa ; Trädet ; Glöm ström II ; Odyssevs
Bestilt av Rikskonsertane

To trompetar, to tromboner og euphonium/tuba:
Koralstudie over salmen "Jeg ser dig, O Guds lam" (1978)
NB noter
Tekst av Hans Adolf Brorson, norsk folketone
Bestilt av Seminar for kirkemusikere, Bergen

SEPTETT/OKTETT
Song (alt- eller tenorstemme), to fiolinar, to bratsjar og to celli:
vandrande himmel (folketone frå ingen stad) (1998)
wandering heaven (traditional from nowhere)
NB noter
Varigheit: 00:14:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av ter Jung sekstett
Urframført: Norheimsund, 20. juni 1998, ter Jung sekstett

Song (sopran), fløyte, klarinett, fiolin, cello, slagverk og piano:
fjøra som vart til tusen tonar (1987)
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Bestilt av Rikskonsertane
Urframført: Oslo, 29. april 1987, Ny Musikks Ensemble

fritt fram (1987)
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Bestilt av Rikskonsertane
Urframført: Oslo, 29. april 1987, Ny Musikks Ensemble

Klarinett, fagott, horn, to fiolinar, bratsj, cello og kontrabass:
Oktett – in nude (1977)
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Bergen, Handelens og Sjøfartens hus, 2. november 1977, Musikkselskabet Harmoniens Oktett

Sopran, nyckelharpe, hardingfele, viola da gamba, 3 fiolinar og perkusjon:
eit skaparens spor (2008)
a trace of the creator
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Stavanger symfoniorkester til «Kyrkjelyd»-prosjektet

STØRRE KAMMERENSEMBLE
Fire folkemusikarar (song, song, song/fele, fele) og strykeoktett:
heimanfrå (2013)
from home
NB noter
Varigheit: 00:24:00
Tekst frå to folketonar: *I himmelen, i himmelen* og *Jesus, din søte forening å smake*
Bestilt av Gloppen Musikkfest
Urframført: Sandane kulturhus 30. august 2013, Unni Løvlid, Sigrid Moldestad, Elin Grytting, Jon Oddvar Kandal, Øyvind Bjorå, Madelene Berg, Anders Nilsson, Kari Standal Pavelich, Ida Bryhn, Nora Taksdal, Audun Sandvik, Aage Kvalbein

To oboar, to klarinettar, to fagottar, to horn og kontrabass:
den første venleiken (2012)
the first beauty
NB noter

Varigheit: 00:21:22
Innhald: I – som foreinar mi djupaste uro ; II – med min sælaste dans ; III – og lyfter meg inn i ei tidlaus forståing
Bestilt av Oslo Kammerakademi
Urframført: Akershus slottskirke, 2. mai 2013, Oslo Kammerakademi

ORKESTER

Studie over ein salmetone frå Luster (1977)
Norsk Musikforlag
Varigheit: 00:10:00
Urframført: 1. mars 1979, Musikkselskabet Harmonien, Karsten Andersen, dirigent

min klode, mi sjel (ein symfoni) (1982)
Norsk Musikforlag
Varigheit: 00:26:30
Tekst: Magnar Åm
Innhald: alt skrik ; general Eg ; men eitt har enno ikkje fått namn (sopransolo)
Urframført: Bergen, 25. november 1982, Trondheim Symfoniorkester, Jiri Starek, dirigent, Bente Vist, sopran

tvers gjennom alt dette (1985)
right through all this
NB noter
Varigheit: 00:20:30
Bestilt i Det europeiske musikkår 1985 av Norsk musikkråd
Urframført: Bergen, 3. oktober 1985, Musikkselskabet Harmonien, Karsten Andersen, dirigent

lyfter me som ein (1988)
if we lift as one
NB noter
Varigheit: 00:07:00
Urframført: Bergen, Grieghallen, 1. september 1988, Bergen Filharmoniske Orkester

spegle det (1988)
mirror it
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Bestilt av Rudolf Steiner-skolens orkester, Oslo
Urframført: Bergen domkirke, 15. februar 1998, Griegakademiets studentorkester, Ricardo Odrozola, dirigent

og let båten gli stille ut (1989)
and let the boat slip quietly out
NB noter
Varigheit: 00:09:30 (+ innleiande resitasjon)
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Ålesund kommune
Urframført: Ålesund, 30. juni 1989, Nordisk Ungdomssymfoniorkester, Karsten Andersen, dirigent

tidlaus energi (1991)
timeless energy
NB noter
Varigheit: 00:07:30
Urframført: Bergen, Grieghallen, 28. november 1991, Bergen Filharmoniske Orkester,
Dmitrij Kitajenko, dirigent

kom til ro, mitt hjarte (1995)
be quiet, my heart
NB noter
Varigheit: 00:23:50
Bestilt av «Kyrkja i Noreg 1000 år, Moster 995–1995»
Urframført: Mosterhamn, Moster amfi, 3. juni 1995, Mostraspel-orkesteret

undringa og underet (1996)
the wondering and the wonder
NB noter
Varigheit: 00:19:00 (+ lydband)
Bestilt av Nordlysfestivalen, Tromsø
Urframført: Tromsø, 16/1 1997, Tromsø Symfoniorkester, Bjarte Engeset, dirigent

det er 'kje snøen som fell, det er me som stig (2006)
'tisn't the snow falling, it's us leaving the ground
NB noter
Varigheit: 00:16:00
Bestilt av Ungdomssymfonikerne
Urframført: Elverum, 13. august 2006, Ungdomssymfonikerne, Joseph Swensen, dirigent
Komponisten fekk i 2006 Den europeiske komponistprisen for verket under samtidsmusikkfestivalen Young Euro Classic

SOLIST OG ORKESTER
<u>Solo akkordeon og orkester:</u>
krepsens omvending (2010)
Tropic of Cancer / Die Wende des Krebses
NB noter
Varigheit: 00:25:00
Bestilt av Ålesund Symfoniorkester, skrive for solist Geir Draugsvoll
Urframført: Ålesund, Parken kulturhus, 17. mai 2011, Geir Draugsvoll, solist, Ålesund Symfoniorkester, Helge Haukås, dirigent

ein pust til elden i oss (2016)
a breath of air for the flame in us
NB noter
Varigheit: 00:25:00
Urframført: Ålesund, Ellingsøy kyrkje, 13. august 2016, Geir Draugsvoll, solist, Kaunas City Symphony Orchestra, Rune Bergmann, dirigent

<u>Solo fiolin og orkester:</u>
stalagmittid (2004)
stalagmite time
NB noter
Varigheit: 00:25:00
Bestilt av Bergen Filharmoniske Orkester
Urframført: Bergen, 16. mars 2006, Øyvind Bjorå, fiolin, Bergen Filharmoniske Orkester, Reinbert De Leeuw, dirigent

<u>Song (sopran- eller altstemme og orkester):</u>
La meg sove (1969?)
Upublisert
Varigheit: 00:02:53
Tekst: Magnar Åm
Framført 1. mars 1969 av Lillian Askeland i den norske finalen av Melodi Grand Prix. Melodien kom på 3. plass.

<u>Song (alt- eller tenorstemme), to fiolinar, to bratsjar og to celli/strykeorkester:</u>
vandrande himmel (folketone frå ingen stad) (1998)
wandering heaven (traditional from nowhere)
NB noter
Varigheit: 00:14:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av ter Jung sekstett
Urframført: Norheimsund, 20. juni 1998, ter Jung sekstett

<u>Solo bratsj og strykekvartett / Solo bratsj og strykeorkester:</u>
inngang, nærvær, utgang (2013)
entrance, presence, exit
NB noter

Varigheit: 00:27:00
Innhald: I: den glade forventninga til tida ; II: gleda ved stundom å meistre den ; III: meir og meir skjøne den, og så, kanskje litt heilare, å ta farvel med den igjen = I: the happy expectation of time ; II: the joy sometimes to master it ; III: more and more understand it, and then, maybe a little wholer, again to bid it farewell
Bestilt av Hardanger Musikkfest, skrive for solobratsjist Lars Anders Tomter
Urframført: Versjon for strykekvartett: Hardanger Musikkfest, 15. mai 2013, Lars Anders Tomter, Cicada strykekvartett. Versjon for strykeorkester: Risør kirke, 28. juni 2013, Lars Anders Tomter, Det Norske Kammerorkester.

Solo fagott og orkester:
einsam/omfamna (2003)
lonely/embraced
NB noter
Varigheit: 00:28:00
Bestilt av Oslo Filharmoniske Orkester, skrive for Eirik Birkeland
Urframført: Oslo, 7. april 2005, Oslo Filharmoniske Orkester, Eirik Birkeland, fagott, Ilan Volkov, dirigent

Solo hardingfele og orkester (strykeorkester):
motstraum (2007, revidert 2008)
countercurrent
NB noter
Varigheit: 00:13:00
Feleslåtten *straum* av Nils Økland er eit viktig utgangspunkt for verket
Bestilt av Nils Økland
Urframført: Skåre kulturkirke, Fartein Valen-festivalen, 25. april 2008, Nils Økland, Harald Hårfagre Kammerorkester

Solo harpe og strykeorkester:
gratia (1994)
NB noter
Varigheit: 00:10:00
Bestilt av Willy Postma
Urframført: Tacoma, USA, 25. juli 1996, Willa Postma

Solo harpe (med el-harpe), kor (SA) og opplesar:
dette blanke no (2004)
Cantando Musikkforlag
Varigheit: 00:21:00
Tekst: Magnar Åm
Urframført: Høvikodden, 1. oktober 2005, Ellen Sejerstedt Bødtker, Det Norske Jentekor

Solo harpe (med el-harpe), strykesekstett (222) og opplesar (valfritt):
vere meininga (1999, revidert 2005)
Cantando Musikkforlag
Varigheit: 00:31:43
Tekst: Magnar Åm
Urframført: Høvikodden, 1. oktober 2005, Ellen Sejerstedt Bødtker, strykekvartett

Solo Konghou (kinesisk harpe), strykesekstett (222) og opplesar (valfritt):
vere meininga (1999)
Cantando Musikkforlag
Varigheit: 00:31:43
Tekst: Magnar Åm

Solo kontrabass og orkester:
på glytt (1981)
ajar
NB noter
Varigheit: 00:17:00
Til Bjørn Ianke
Bestilt av Musikkselskabet Harmoniens orkester

Urframført: Bergen, Grieghallen, 5. mars 1981, Bjørn Ianke, kontrabass, Musikkselskabet
Harmonien, Karsten Andersen, dirigent

Solo horn og blåseorkester:
grader av nærleik (2010)
layers of nearness
NB noter
Varigheit: 00:31:24
Innhald: I: strikkar frå kvar vår kant ; II: restegarn ; III: ein spegel for vår grunn
Bestilt av Norsk Hornklubb
Urframført: Østfold kammerfest, 26. mai 2016, Det Norske Blåseensemble, Julius Pranevicius, solist, Rune Halvorsen, dirigent

KOR OG ORKESTER
bøn (1972)
NB noter
(kor (SATB) + Sopran-solo + strykeorkester)
Varigheit: 00:08:00
Tekst: Magnar Åm
Urframført: Bergen, 8. mars 1973, Musikkselskabet Harmonien, Sverre Bruland, dirigent, U. Pihls skoles musikklinjekor, Anne Bolstad, sopran

punkt null (versjon A) (1978, revidert 1983)
NB noter
(kor (SATB) + barnekor (SA) + Sopran-solo + orch: 2(1)-1-1-1 2-2-2-0 gtr: 2 str)
Varigheit: 00:26:30
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Norges kirkesangforbund
Urframført: Bergen, 19. januar 1984, Musikkselskabet Harmonien, Bergen Domkantori, U. Pihls skoles musikklinje-kor, Karsten Andersen, dirigent

og livet (eit oratorium) (1990)
NB noter
(kor (SATB) + barnekor (SA) + Tenor-solo + alsax, 3 tpt, 3 perc, 2 vln, 2 vla, vcl, cb, org, glock)
Varigheit: 01:00:00
Tekst: Bibelen og Carl Fredrik Engelstad

God's I's – arias of innocence and growth (opera/oratorium/ballett) (2007, revidert 2008)
Guds augnesteinar
NB noter
(2 Sopran-soli, 2 Alt-soli, Tenor-solo, 2 Baryton-soli, Bass-solo + kor (SATB), kor (SA) + obo (eng. horn),
klar (bass-kl), fag (k-fag), perc, strykarar (min. 33222))
Varigheit: 00:74:00
Tekst på engelsk: Neale Donald Walsch, Magnar Åm, Karine Nigar Aarskog
Bestilt av Bergen Domkantori
Uframført: Bergen Domkirke, 10. juni 2007, Bergen Domkantori, Bergen Kammerorkester,
Magnar Mangersnes, dirigent

transparens og menneskeverd (2014)
transparency and human worth
NB noter
(kvinnestemme + 2 tpt, 2 tbn, sopsax, tensax/altsax, barsax, vib, elgtr, acc, org, 3 vln, 2 vcl, 3cb + instruments ad lib: Sopran-solo + kor (SATB) + fl, ob, hn, pf, 2 vln, vla, 2 vcl
Varigheit: 00:20:00
Tilrettelagt for musikalsk utnytting av eit heilt rådhus eller kulturhus
Bestilt av Kitchen Orchestra
Urframført: Haugesund teater, 30. mai 2014, Kitchen Orchestra, MUNOR-ensemblet, kor

love/fear (2019)
NB noter
(4 songsolistar (SMTBar) + kor (SATB) + ungdomskor (SATB) + orkester)
Varigheit: 00:40:00
Tekst: Birgit Amalie Nilssen, Olav H. Hauge og Magnar Åm
Bestilt av Kilden teater og konserthus
Urframført: Kristiansand, Kilden teater og kulturhus, 26. oktober 2019, Kristiansand Symfoniorkester, songsolistar Isa K. Gericke, Amanda Flodin, Magnus Staveland, Halvor Festervoll Melien, Ungdomskilden og Sølvstrupene, Per Kristian Skalstad, dirigent

understraumen (2020)
the undercurrent
NB noter
(4 songsolistar (SATB) + kor (SATB) + orch: 2(1)-1-2(1) 2-1-2-1, timp, perc:4, elgtr:2, elb str)
Varigheit: 00:16:40
Tekst: Magnar Åm
Skrive for Symfoniorkesteret ved Høgskulen i Volda og Musikkseksjonen ved Avdeling for kulturfag ved Høgskulen i Volda

KOR OG KAMMERENSEMBLE
Koralstudie over salmen "Hvor er det godt å lande i himlens trygge havn" / «Kor den vert glad som lender i himlens trygge hamn» (1978)
NB noter
(kor (SATB) + 2 cnt, hn(a), hn(t), org + forsamling)
Varigheit: 00:02:10
Tekst av Hans Adolf Brorson, omsett av Bernt Støylen, norsk folketone
Bestilt av Seminar for kirkemusikere, Bergen

Koralstudie over salmen "Jesus, det eneste" (1978)
NB noter
(kor (SATB) + Sopran-solo + 2 tpt, 2 tbn, org + forsamling)
Varigheit: 00:03:20
Tekst av Ole Theodor Moe, melodi av Caroline Volla-Sørlie
Bestilt av Seminar for kirkemusikere, Bergen

punkt null (versjon B) (1978, revidert 1983)
NB noter
(kor (SATB) + Sopran-solo + orch: 2(1)-1-2(1) 2-1-2-1 timp, perc:4, elgtr:2, elb str + forsamling)
Varigheit: 00:26:30
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Norges kirkesangforbund
Urframført: Bergen, 17. juni 1979, Bergen kammerensemble, Sissel Vist, sopran, Bergen
Domkantori, Kristen Øgaard, orgel, Magnar Mangersnes, dirigent

veinje (1981)
NB noter
(kor (SATB), kor (SSAA), kor (TTBB) + 3 cl, cl(b), vcl)
Varigheit: 00:10:00
Tekst: Ivar Orvedal frå diktsamlinga *Moldmennsje* (1979)
Urframført: Bergen, 10. oktober 1981

Burfugls draum (musikk for attlatne auge) (1982)
Norsk Musikforlag
(kor (SATB) + fiolin, 2 slagverk, piano + eventuelt lysbilete)
Varigheit: 00:20:00
Tekst: Magnar Åm

Urframført: Bergen Domkirke, 2. juni 1982, Bergen Domkantori, Siri Torjussen, Olav Stordal, Kjell Samkopf, Frank Jacobsen, Kenneth Sivertsen, Rolf Prestø, Regin Solli Hjertholm, Leif Erik Traasdal, lysbilete

Utenkjelege Far (1982)
Norsk Musikforlag
(barnekor (SA) + Sopran-solo + cl, timp, cb, org)
Varigheit: 00:08:00
Tekst: Bibelen (Matteus 6,9–13) og Magnar Åm
Urframført: Volda, 2. mai 1982, Volda skulekor, Esther Sørdal, sopran, Agnete Teige, klarinett, Magnar Åm, orgel, Jacob-Leiv Kroken, bass, Kjell Opstad, pauker, Ragna Ingeborg Wien, dirigent

eit nyfødd barn (1988)
Pizzicato Verlag Helvetia
(kor (SATB) + fl, perc, mar, hp)
Varigheit: 00:15:00
Tekst: Liv Holtskog

og livet (eit oratorium) (1990)
NB noter
(kor (SATB), kor (SA) + Sopran-solo + Tenor-solo + 2 opplesarar + altsax, 3 tpt, 3 perc, 2 vln, 2 vla, vcl, cb, org, glock)
Varigheit: 01:00:00
Tekst: Bibelen og Carl Fredrik Engelstad

Pilgrimsmusikk for Nidaros domkyrkje (1990)
NB noter
(2 stemmer (gutesopran T) + barnekor (SATB) + 3 perc, alsax, 3 tpt, 2 vln, 2 vla, vcl, cb, org, glock)
Tekst: Carl Fredrik Engelstad
Urframført: Trondheim, Nidarosdomen, 24. juli 1990

Er det slik mellom menneska òg? (1992)
NB noter
(kor (SATB) + Alt-solo + fl, synth, pf, perc)
Varigheit: 00:10:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Rikskonsertane, Møre og Romsdal
Urframført: Sunnmøre, mars/april 1993, distriktsmusikarane i Ulsteinvik

eolisk (1993)
NB noter
(SATB + Alt-solo + el-git, perc, pf, el-bs)
Varigheit: 00:04:35
Tekst: Magnar Åm

du er elska (1997)
Pizzicato Verlag Helvetia
(kor (SATB) + Sopran-solist + 2 hn, hp + children's choir ad lib)
Varigheit: 00:15:00
Tekst: Magnar Åm
Urframført: Trondheim, 28. desember 1997, Nidarosdomens jentekor, Bente Vist, Geir Solum, Peter Hatfield, Willy Postma

ømhetens tre (eit oratorium) (1999)
Cantando Musikkforlag
(kor (SATB) + 4 songsolistar (SATB) + 4 celli + resitatør + ev. 2 dansarar)
Varigheit: 01:35:00
Tekst: Utvalde dikt av Gunvor Hofmo og utdrag frå den latinske messa
Urframført: Volda, 1. januar 2000, Digitalis ungdomskor, Ragnhild Vannebo med fleire

God's I's – arias of innocence and growth (opera/oratorium/ballett) (2007, revidert 2008)
Guds augnesteinar
NB noter
(2 Sopran-soli, 2 Alt-soli, Tenor-solo, 2 Baryton-soli, Bass-solo + kor (SATB), kor (SA) + obo (eng. horn),
klar (bass-kl), fag (k-fag), perc, strykarar (min. 33222))
Varigheit: 00:74:00
Tekst på engelsk: Neale Donald Walsch, Magnar Åm, Karine Nigar Aarskog
Bestilt av Bergen Domkantori
Urframført: Bergen Domkirke,
10. juni 2007, Bergen Domkantori, Bergen Kammerorkester,
Magnar Mangersnes, dirigent

vil denne augneblinken nokon gong sleppe taket? (2013)
will this moment ever let go?
NB noter
(kor (SATB) + Baryton-solo + Alt-solo + lesar + 3 dansarar + harpe, 2 accordion, oud, theremin, mongolsk 2-strengs cello + strupesong + opptak av japansk pachinko-spelehall og
av amerikansk froskesong)
Varigheit: 00:18:00
Inspirert av animasjonsfilmen *PicaDon* av Renzo og Sayoko Kinoshita om atombomba over Hiroshima 6. august 1945
Tekst: Jan Erik Vold sine dikt «Deleatur» og «Hugge i luft» frå *Sorgen. Sangen. Veien* (1987)
Koreografi: Einy Åm-Sparks
Bestilt av Volda Vokal
Urframført: Oslo rådhus 3. mars 2013, Volda Vokal, Ensemble 96, Digitalis ungdomskor, Njål Sparbo, Sizzle Ohtaka, Jan Erik Vold, Ellen Sejersted Bødtker, Geir Draugsvoll, James Crabb, Saori Kojima, Haruhiko Saga, Masahiro Saeki, Vegar Sandholt, Einy Åm-Sparks, Kevin Ho, Uta Takemura, Magnar Åm

KOR OG ORGEL ELLER PIANO ELLER CELLO ELLER HARPE

punkt null (versjon C) (1982)
NB noter
(SATB + SA + Sopran-solo + org)
Varigheit: 00:26:30
Tekst: Magnar Åm

til me veks ut av oss (1983)
Norsk Musikforlag
(kor (SATB, kor (SA) + Sopran-solo + forteljar + org)
Varigheit: 00:13:30
Tekst: Liv Holtskog
Urframført: Dale i Sunnfjord, 8. april 1984, Dale kyrkjekor, Barnekoret Sanctus, Førde kammerkor, Tove D. Fossedal, sopran, Jan Elling Koppen, orgel, Jon Olav Bjergene, resitasjon, Roar Lillebø, dirigent

effata (1991)
NB noter
(mannskvartett (TTBB) + Sopran-solo + org)
Varigheit: 00:11:00
Tekst: Diktet «effata» av Magnar Åm og Bibelen (Markus 1,15, Markus 7,34 og Johannes 4,26)
Bestilt av Fortun sokneråd i høve innviinga av nytt orgel i Fortun kyrkje
18. august 1991
Urframført: Luster, Fortun kyrkje, 18. august 1991, Egil Einan, orgel, Hildegunn Saunes Botnen, sopran, mannskvartett

med lys er skipet lasta (2000)
Cantando Musikkforlag
(SA eller Sopran-solo + piano)
Tekst: Jan Ove Ulstein

dette blanke no (2004)
Cantando Musikkforlag
(harpe solo eller harpe + kor (SA))
Tekst: Magnar Åm
Urframført: Høvikodden, 1. oktober 2005, Ellen Sejerstedt Bødtker, Det Norske Jentekor

nur ein Lächeln lang (2016, revidert 2017)
NB noter
(kor (SATB) + cello)
Varigheit: 00:18:20
Innhald: Präludium ; Kadenz ; Fuge
Tekst: Rainer Maria Rilke
Bestilt av Vox Humana, Oslo
Urframført: Berlin, 5. mai 2016, Vox Humana (gjeld berre Präludium)

KOR A CAPELLA
Gjev meg jorda (arr.) (1975)
Norsk Musikforlag
(TTBB + Tenor-solo)
Tekst av Halvor J. Sandsdalen, melodi av Ivar Medaas

To plantar for ljose røyster (1975)
NB noter
(ungdomskor (SA))
Varigheit: 00:04:00
Innhald: Revebjølle ; Hestehov
Tekst: Johannes Lid

issoleie (1983)
Musikk-Husets forlag
(SSA)
Varigheit: 00:02:00
Tekst: Frå Johannes Lid: *Norsk og svensk flora*

eit under og ei tåre (1987)
a miracle and a tear
NB noter
(SATB)
Varigheit: 00:05:00
Tekst: Arnold Eidslott sine dikt «Canon XX – Soli Deo gloria» og «Underet – Barnet» frå *Adam imago Dei* (1984)
Bestilt av konferansen «Kirken og det skapende menneske», Stavanger, 1987
Urframført: Stavanger, 14. juni 1987, Domkirkens Kantorikor

Det sit ein liten einsam fugl (1988)
Norsk Musikforlag
(barnekor (SSA))
Varigheit: 00:03:00
Tekst: Sven Moren

reminisens (1989)
NB noter
(ungdomskor (SSAA) + solo (S/A))
Varigheit: 00:06:40
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Norsk rikskringkasting og skrive for NRKs studiokor

stille rubin (1992)
quiet ruby
NB noter
(SATB + kvedar)
Varigheit: 00:09:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Folkemusikkdagane i Ål
Urframført: Ål, 28. mai 1992, Ålkoret

Ave Maria (1996)
NB noter
(SAT(B) + barne-/ungdomssopran-solo)

Varigheit: 00:06:00
Tekst: Latinsk (trad.)
Urframført: Volda, 19. april 1997, Digitalis, Kirsti Ytrestøl, solist

eolisk (1996)
NB noter
(SATB)
Varigheit: 00:02:35
Tekst: Magnar Åm

på Kafuglens venger (1996)
NB noter
(SATB)
Varigheit: 00:35:40
Innhald: i fritt rom ; berging ; seismiske klangar ; dei raude tranene ; frå eit indre bilde ; voggande kvinner ; til bror min
Tekst: Dikt av Liv Holtskog frå *Ferda frå Theben* (1992)
Bestilt av Det Norske Solistkor
Urframført: Volda, 12. september 1998, Det Norske Solistkor

gateidyll (1998)
street idyll
NB noter
(SATB + piano-samandrag)
Varigheit: 00:15:00
Bestilt av Ålesund Kammerkor
Tekst: Magnar Åm

å sjå gjennom (2010)
through which to view
NB noter
(SATB)
Varigheit: 00:20:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Kor Vest
Urframført: Bergen, Korskirken, 12. september 2010, Kor Vest, Sigvalds Klava, dirigent

månetonalt – 7 songar med litt mindre tyngdekraft enn på jorda (2012)
Cantando Musikkforlag
(SATB)
Varigheit: 00:20:00

bru til bortanfor – fullversjon for 3 kor (2014)
tua'r tu hwnt / bridge to beyond
NB noter
(3 kor (SATB-SATB-SATBB) eller 13 stemmer)
Varigheit: 00:08:00
Walisisk tekst: Mererid Hopwood
Skrive for IPCRES-prosjektet «Sounds Welsh»

bru til bortanfor (2015)
(kortversjon for 1 kor (SATB)
Varigheit: 00:04:00
Walisisk tekst: Mererid Hopwood, norsk nydikting: Magnar Åm
Urframført: Volda, 17. september 2016, Volda Vokal

uskuld (2016)
[NB noter?]
(SATB + solo (A))
Varigheit: 00:04:00
Urframført: Volda, 1. desember 2016, koret ved Høgskulen i Volda

smaken av vatnet? 2018
NB noter
(SATB)
Varigheit: 00:25:00
Tekst: Marit Kaldhol
Bestilt av festivalen Høstscena i Ålesund og festivalkunstnar i 2018, skodespelar og musikar Inger Bakke
Urframført: Ålesund, Høstscena, 2018, Ålesund kammerkor

KORPS, BRASS BAND/KORPS, JANITSJAR

song for messingblåsarar og slagverk (1974)
NB noter
(messingblåsarar og slagverk)
Varigheit:00:06:00
Urframført: 28. april 1977, Solna Brass

Rist laus! – litt jazz for janitsjar (1982)
NB noter
(janitsjarkorps)
Varigheit: 00:10:00
Urframført: Harstad, 27. juni 1986, Forsvarets Distriktsmusikkorps

Marsj nr. 2001 b – Den skakke (1985)
HAFABRA Music
(brass band)
Varigheit: 00:03:16
Urframført: Hellen skoles musikkorps

Marsj nr. 2001 b – Den skakke (1985)
HAFABRA Music
(janitsjarkorps)
Varigheit: 00:03:16
Urframført: Bergen, 5/3 1997, Forsvarets Distriktsmusikkorps Vestlandet

kjenner deg på gangen (1988)
can tell you a mile off
NB noter
(janitsjarkorps)
Varigheit: 00:05:30
Bestilt av Volda Hornmusikk
Urframført: Volda, 17. april 1988, Volda Hornmusikk, Aksel Farstad, dirigent

nakne tonar (1993)
naked tones
NB noter
(janitsjarkorps + resitasjon)
Varigheit: 00:08:00
Tekst: Magnar Åm
Bestilt av Aalesunds Ungdomsmusikkorps
Urframført: Ålesund, 30. oktober 1993, Aalesunds Ungdomsmusikkorps

visst går det rundt for ein einebærbusk (1994)
'round 'n' around for the mulberry-bush
(2 janitsjarkorps)
Varigheit: 00:10:00
Tekst: Eventuelt innleiiande tekst: Magnar Åm
Bestilt av Helgeland og Salten kretsar av Norges Musikkorps Forbund
Urframført: Mo i Rana, 12. mars 1994, Salten og Helgeland kretskorps

va bene (2000)
Norsk Noteservice
(janitsjarkorps)
Varigheit: 00:03:00

du bak du (2004)
you behind you
NB noter
(janitsjarkorps)
Varigheit: 00:16:00
Bestilt av Norges Musikkorps Forbund
Urframført: Oslo, 26. april 2005, Forsvarets Stabsmusikkorps

grader av nærleik (2010, revidert 2016)
layers of nearness
NB noter
(horn og janitsjarskorps)
Varigheit: 00:31:25
Innhald: 1: strikkar frå kvar vår kant ; II: av restegarn ; III: ein spegel for vår grunn
Bestilt av Norsk Hornklubb
Urframført: Østfold kammerfest, 26. mai 2016, Det Norske blåseensemble, Julius

Pranevicius, solist,
Rune Halvorsen, dirigent

sjå lys der lys trengst (2018)
see light where light is needed
(messingblåsarar og slagverk)
Varigheit: 00:09:45
Bestilt av Oslo Filharmoniske Orkester
Urfamført: Oslo, 27. august 2018, Oslo Filharmoniske Orkester, Vasily Petrenko, dirigent

MULTIMEDIA/ELEKTROAKUSTISK
Burfugls draum (musikk for attlatne auge) (1982)
Norsk Musikforlag
(kor (SATB) + fiolin, 2 slagverkarar, piano + lysbilete)
Varigheit: 00:20:00
Tekst: Magnar Åm
Urframført: Bergen Domkirke, 2. juni 1982, Bergen Domkantori, Siri Torjussen, Olav Stordal, Kjell Samkopf, Frank Jacobsen, Kenneth Sivertsen, Rolf Prestø, Regin Solli Hjertholm, Leif Erik Traasdal, lysbilete

på ny (1984)
Varigheit: 00:10:00

water music (1984)
NB noter
(lydtape, elektronisk behandla)
Varigheit: 00:18:00
Urframført: Høvikodden, 29. september 1984, Dans Design

slik vatnet syng (1989)
Varigheit: 00:17:00

inngang (1998)
Varigheit: 00:11:00

kaskader (1998)
Varigheit: 00:05:10

katedral (1998)
Varigheit: 00:09:00

MUSIKKDRAMATIKK
Du, bli her (1979)
NB noter
(bratsj og cello)
Varigheit: 00:08:00
Tekst: Cecilie Løveids «Du, bli her!» (lite radiostykke)

trollsenga (1980)
NB noter
(dansar, forteljar + altsax, fløyte, piano, basstromme)
Varigheit: 00:30:00
Tekst: Islandsk folkeeventyr i norsk gjendikting ved Magnar Åm
Koreografi: Trine Torbjørnsen Aasheim
Bestilt av Rikskonsertane

Agamemnon (drama for kor) (1981)
NB noter
(2 barnekor (SSAA) + Sopran-solo + 2 klarinettar + 8 skodespelarar + 5 dansarar)
Varigheit: 00:14:30
Tekst: Margarita Mohn (engelsk)
Bestilt av Fana teaterklubb

på en stol (visuell konsert) (1989)
NB noter
(mimar + klarinett, trompet, slagverk, piano + lydband + publikum)
Varigheit: 00:30:00
Tekst: Torun Lian
Bestilt av Rikskonsertane

og livet (eit oratorium) (1990)
NB noter

(kor (SATB), kor (SA) + Sopran-solo + Tenor-solo + 2 opplesarar + altsax, 3 tpt, 3 perc, 2 vln, 2 vla, vcl, cb + org + glock)
Varigheit: 01:00:00
Tekst: Bibelen og Carl Fredrik Engelstad
Urframført: Harstad, 20. juni 1989, Kirsten M. Jenssen, Arne Bjørhei, Per G. Kristiansen,
John Lien, Tor I. Gullvåg

God's I's – arias of innocence and growth (opera/oratorium/ballett) (2007, revidert 2008)
Guds augnesteinar
(2 Sopran-soli, 2 Alt-soli, Tenor-solo, 2 Baryton-soli, Bass-solo + kor (SATB), kor (SA) + obo (eng. horn), klar (bass-kl), fag (k-fag), perc, strykarar (min. 33222))
NB noter
Varigheit: 00:74:00
Tekst på engelsk: Neale Donald Walsch, Magnar Åm, Karine Nigar Aarskog
Bestilt av Bergen Domkantori
Uframført: Bergen Domkirke, 10. juni 2007, Bergen Domkantori, Bergen Kammerorkester,
Magnar Mangersnes, dirigent

Is-slottet (opera) (2014)
NB noter
Varigheit: 01:15:00
(2 Mezzosopranar, Sopran/Alt, Baryton + klarinett/bassklarinett, akkordeon, perkusjon, fiolin/bratsj, cello)
Libretto (dansk): Jesper Bræstrup Karlsen, etter romanen *Is-slottet* av Tarjei Vesaas
Bestilt av Den Ny Opera, Esbjerg, og Musikteatret SAUM, København

Kimen (opera) (2017)
NB noter
(8 songsolistar, kor (SATB) + strykeorkester)
Varigheit: 01:14:00
Libretto: Oda Radoor, basert på romanen *Kimen* av Tarjei Vesaas
Bestilt av Telemark Kammerorkester og Musikteatret SAUM
Urframført: Oslo, Sentralen, 5. desember 2017, Telemark kammerorkester (konsertant framføring)

INSTALLASJONAR

Tonebad (1989)
Opplevingsrom for ein person i gongen
Visuell installasjon: Astri Eidseth Rygh
Tekst: Liv Holtskog
Madrass: Jan Nystad

voyage (1993)
Opplevingsrom for ein person i gongen
Visuell installasjon: Astri Eidseth Rygh

her, i oppstoda (flytande) (2005)
Undervassmusikk for eit flytande publikum

her, i oppstoda (svevande) (2005)
Opplevingsrom for ein person i gongen
Video: Torill Haugen (film), Einy Åm (dans)

ikkjetid, ikkjetyngd (2009)
Undervassmusikk for eit flytande publikum
Varigheit: 00:46:00
Multimedial/elektroakustisk installasjon i symjebasseng

du er ropt på (2013)
Varigheit: 00:04:00
(lydsti/lydinstallasjon med kor (SATB))
Tekst: Jan Erik Vold, lydansvarleg: Øyvind Lied
Framført av: Volda Vokal

IMPROVISASJONAR OG KOMPOSISJONAR I LAG MED ANDRE

Arne Arne (2010)
Varigheit: ukjend
Ungdomsmusikal over Bjørnstjerne Bjørnson si bondeforteljing *Arne* med musikk av og med ungdomar i Gausdal kommune og Magnar Åm
Framført som konsertar i Gausdal kulturhus 26.–30. april 2010

Forteljingar (2011)
(3 dansarar, 3 forfattarar, 3 musikarar, 1 tekstilkunstnar)
Varigheit: 01:00:00
Originalverkets komponist: Magnar Åm
Fleirkunstforestilling som resultat av felles skapande prosess i lag med: Fanny Holmin, Maria Parr, Hilde Myklebust, Solveig Styve Holte, Ole Andreas Olafsrud, Hanna Gjermundrød, Marte Reithaug Sterud, Ann-Christin Berg Kongsness, Solveig Fagermo
Urframført: Ørsta, Ivar Aasen-tunet, Dei Nynorske Festspela, 25. juni 2011

ikkjetid, ikkjetyngd (2010)
notime, noweight
Varigheit: ukjend
Konsertforestillingar med musikk og tekst av Magnar Åm, koreografi og dans av Solveig Styve Holte og improvisasjon av Magnar Åm og elevar frå Molde vidaregåande skule
Framført: Molde domkyrkje, 18. mars 2010

Improkonsert (2016)
(piano, trompet, gitar, perkusjon, perkusjon)
Varigheit: 00:45:00
Improvisasjonskonsert skapt saman med: Gruppa Quest (Geir Hjorthol, Erik Fooladi, Torleif Sagstad, Andreas Barth) og Jon Inge Bjøringsøy
Urframført: Bjørke, utekonsert, 4. juni 2016

Improkonsert i Propellhallen (2016)
(piano, glas, baljar, trompet, perkusjon, diverse rekvisita)
Varigheit: 00:50:00
Improvisasjonskonsert skapt saman med: Geir Hjorthol, Andreas Barth
Urframført: Volda, Propellhallen, 19. oktober 2016

Ein ordlaus song om mennesket og havet (2019)
(piano, glasspel, trompet, song blokkfløyte, plastslangar, diverse avfall og tang frå havet, dans, video)
Varigheit: 01:00:00
Improvisasjonskonsertforestilling skapt saman med: Geir Hjorthol, Andreas Barth, Einy Åm-Sparks, Tyler Sparks
Urframført: Melbu, 10. juli 2019

Montasjar (2021)
(piano, glasspel, perkusjon, trompet, elektronikk, sampla industrilydar, song, dans, video)
Varigheit: 01:00:00
Improvisasjonskonsertforestilling skapt saman med: Geir Hjorthol, Andreas Barth, Einy Åm-Sparks, Tyler Sparks
Urframført: Ørsta kulturhus, 4. september 2021
Digital premiere: Parma Recordings Live Stage, 26. januar 2022

Om forfattarane

Andreas Barth er musikar og trommemakar, lokalisert i Eidsfoss. Musikalsk produksjon gjennom Farmorhuset (www.farmorhuset.com) og trommemakeri gjennom Solid wood drum (www.solidwooddrum.com).

Kristin Bolstad er komponist, vokalist og musikar med base i Oslo. Bolstad er opptatt av korleis rom kan vere premiss for skaping og oppleving av eit verk, og har sjølv komponert fleire stadspesifikke verk. Ho er også opptatt av lydar som er rundt oss og brukar gjerne element av dette i musikken sin. Meir informasjon: www.kristinbolstad.com.

Erik C. Fooladi er førsteamanuensis ved Institutt for realfag, Avdeling for humanistiske fag og lærarutdanning, Høgskulen i Volda. Interessefeltet hans er naturfagdidaktikk, mat- og helsedidaktikk og tverrfaglegheit. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/institutt-realfag/erik-cyrus-fooladi

Kjell Habbestad er professor i musikkteori og komposisjon ved Noregs musikkhøgskule i Oslo. Verklista omfattar dramatiske verk, orkesterverk, solokonsertar, kammerverk for ulike besetningar, verk for orgel og piano og ei mengd korverk og motettar. Meir informasjon: https://nmh.no/kontakt-oss/ansatte/kjell-habbestad.

Geir Hjorthol er professor i nordisk litteratur ved Institutt for språk og litteratur, Høgskulen i Volda. I forskinga si er han særleg oppteken av moderne norsk prosalitteratur og korleis den kan lesast i lys av musikk, politikk og historie. Hjorthol er også utøvande musikar. Meir informasjon her: https://www.hivolda.no/tilsette/institutt-sprak-og-litteratur/geir-petter-hjorthol.

Kirsti Langstøyl er spesialbibliotekar ved Høgskulen i Volda, der ho har hovudansvar for fagområde kunst og handverk, musikk, teater og drama. Ho er også ihuga korpsentusiast. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/biblioteket/kirsti-langstoyl.

Helga Synnevåg Løvoll er førsteamanuensis ved institutt for idrett og friluftsliv, Avdeling for kulturfag, Høgskulen i Volda. Løvoll forskar på naturopplevingar, motivasjon og livskvalitet og ho er amatørmusikar i høgskulen sitt symfoniorkester. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/idrett-og-friluftsliv/helga-synnevag-lovoll.

Elizabeth Oltedal er førstelektor ved Institutt for musikk, Avdeling for kulturfag, Høgskulen i Volda. I forskingssamanheng har ho fokusert hovudsakleg på musikkundervisning, instrumentaldidaktikk, vurderingsproblematikk og amatørkor. Oltedal er aktiv dirigent. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/musikk/elizabeth-anne-oltedal.

Torgeir Rebolledo Pedersen bur i Oslo. Han er utdanna arkitekt og har fleire års arkitektpraksis. Han debuterte som lyrikar i 1983 og har sidan vore fulltids forfattar og dramatikar. Forfattarskapen omfattar sytten diktsamlingar, fem barnebøker og libretti til operaer, både for born og vaksne. Meir informasjon: https://oktober.no/Torgeir-Rebolledo_Pedersen.

Øystein Salhus er førstelektor ved Institutt for musikk, Avdeling for kulturfag, Høgskulen i Volda. Salhus er musikkterapeut og utøvande musikar, og han har eit forskingsfokus på musikk og livsmeistring og musikkterapi for personar med demens. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/musikk/oystein-salhus.

Stein Helge Solstad er førsteamanuensis ved Institutt for musikk, Avdeling for kulturfag, Høgskulen i Volda. Hovudinteressa hans er i ekspertise og kognisjon, hovudsakleg knytt til jazzimprovisasjon. Solstad leiar forskargruppa Kreative læringsprosessar i musikk og er aktiv jazzutøvar. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/musikk/stein-helge-solstad.

Gunnar Strøm er dosent emeritus ved Høgskulen i Volda og var tilsett ved Avdeling for mediefag frå 1984. Han er filmvitar med animasjon, dokumentarfilm og musikkvideo som fagfelt. Han har vore tenor i Volda vokal sidan oppstarten i 1991. E-post: gunst.no@gmail.com

Jan Inge Sørbø er professor ved Institutt for sosialfag, Høgskulen i Volda. Sørbø har skrive fleire forfattarmonografiar, ei nynorsk litteraturhistorie og er oppteken av tilhøvet mellom terapeutisk, litterært og filosofisk språk. Meir informasjon:
https://www.hivolda.no/tilsette/institutt-sosialfag/jan-inge-sorbo.

Vibeke Andrea Tellmann er førsteamanuensis ved Institutt for filosofi og førstesemesterstudier, Universitetet i Bergen. I forskingssamanheng har Tellmann eit hovudfokus på musikkfilosofi, estetikk og filosofididaktikk. Meir informasjon: https://www.uib.no/personer/Vibeke.Andrea.Tellmann.

Lars-Erik ter Jung er dirigent basert i Oslo. Han har ein omfattande karriere bak seg som fiolinist sidan han debuterte i 1980. Som dirigent er han involvert i ulike prosjekt i Norge og internasjonalt med både tradisjonelt og nytt repertoar. Meir informasjon: https://www.larserikterjung.no/.

Wenche Torrissen er professor ved institutt for teater og drama, Avdeling for kulturfag, Høgskulen i Volda. Ho leiar forskingsgruppa Kultur og Helse og hennar forskingsinteresse er knytt til teaterhistorie, anvendt teater og estetisk transformasjon gjennom teater og andre kulturutrykk. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/drama-og-teater/wenche-torrissen

Knut Vaage er komponist busett i Bergen, og han har ein produksjon som spenner frå symfoniske verk og opera, til solostykke. Vaage har hatt hovudvekt på improvisasjons- og samtidsmusikk, utforsking av grensene mellom improvisasjon og komposisjon, og utvikling av eit hybrid akustisk/elektronisk lydbilde. Han er for tida tilknytt eit forskingsprosjekt ved Griegakademiet, Universitetet i Bergen. Meir informasjon: www.knutvaage.com.

Lars Amund Vaage er forfattar og bur i Son i Viken. Han har skrive mest romanar, men også noveller, barnebøker, skodespel, dikt og essay. Meir informasjon: https://oktober.no/Lars-Amund_Vaage.

Tine Grieg Viig er førsteamanuensis i musikkpedagogikk ved Institutt for kunstfag, Fakultet for lærerutdanning, kultur og idrett ved Høgskulen på Vestlandet og er for tida postdoktor i det NFR-finansierte prosjektet Music Teacher Education for the Future (FUTURED 2019-2022). Som komponist, forskar og lærarutdannar er ho spesielt interessert i skapande arbeid med musikk, kritisk musikkpedagogikk og digitale verktøy i musikkutdanning. Meir informasjon: https://www.hvl.no/person/?user=tine.viig.

Magnar Åm er professor i musikk, tilsett på kunstnarleg grunnlag ved institutt for musikk, Avdeling for kulturfag, Høgskulen i Volda. Sjå verkliste og bibliografi annan plass i boka. Meir informasjon: https://www.hivolda.no/tilsette/musikk/magnar-am.

Tidligere utgivelser i *Religionsfag Profil*

Nr. 1: Jan Ove Ulstein og Per M. Aadnanes (red.): «*Jeg gikk meg over sjø og land…». Bidrag til kyrkjefaga. Festskrift til Ottar Berge på 65-årsdagen* (2001).

Nr. 2: Jan Ove Ulstein (red.): *Kateketen i fokus. Nokre perspektiv på katekettenesta* (2001).

Nr. 3: Per M. Aadnanes (red.): *Kyrkjeleg undervisning og utdanning. Ein konferanserapport* (2003).

Nr. 4: Torrey Seland: *Paulus i Polis. Paulus' sosiale verden som forståelsesbakgrunn for hans liv og forkynnelse* (2004).

Nr. 5: Jan Ove Ulstein (red.): *Ungdom i rørsle 1. Aktørar og arbeidsformer* (2004).

Nr. 6: Jan Ove Ulstein (red.): *Ungdom i rørsle 2. Faglege perspektiv og utfordringar* (2004).

Nr. 7: Birger Løvlie: «*Kor mykje stort…». Matias Orheim, hans bidrag til vestnorsk kultur- og kristenliv* (2007).

Nr. 8: Ottar Berge*: Åndene og Ånden. Refleksjoner omkring møtet mellom afrikansk religion og kristen livsforståelse* (2008).

Nr. 9: Ralph Meier, Birger Løvlie og Arne Redse (red.): *Danning, identitet og dialog.* Festskrift til Jan Ove Ulstein og Per M. Aadnanes (2009).

Nr. 10: Torrey Seland (red.): «*Lær meg din vei …». Kristen trosopplæring i går og i dag.En historisk oversikt* (2009).

Nr. 11: Bjørn Sandvik: *Språkstrid og salmesang – Vår nynorske salmeskatt* (2010).

Nr. 12: Arne Redse: *Kinesisk religion og religiøsitet* (2010).

Nr. 13: Per Halse mfl. (red.): *Guds folk og folkets Gud. Festskrift til Birger Løvlie* (2011).

Nr. 14: Jan Ove Ulstein og Per Magne Aadnanes (red.): *Vegar i vegløysa. Ungdom, identitet, og livssynsdanning i det postmoderne* (2011).

Nr. 15: Tormod Engelsviken mfl. (red.): *Nye guder for hvermann. Femti år med alternativ spiritualitet* (2011).

Nr. 16: Per Halse: *Gudsord og folkespråk. Då nynorsk vart kyrkjemål* (2011).

Nr. 17: Asbjørn Simonnes (red.*): Digital trusopplæring* (2011).

Nr. 18: Torleiv Austad, Ottar Berge og Jan Ove Ulstein: *Dømmekraft i krise? Holdninger i kirken til jøder, teologi og NS under okkupasjonen* (2012).

Nr. 19: Knut-Willy Sæther (red.): *Kristen spiritualitet. Perspektiver, tradisjoner og uttrykksformer* (2013).

Nr. 20: Bente Afset, Kristin Hatlebrekke og Hildegunn Valen Kleive (red.*): Kunnskap til hva? Om religion i skolen* (2013).

Nr. 21: Brynjulf Hoaas*: The Doctrine of Conversion in the Theology of Martin Chemnitz. What It Is and How It Is Worked* (2013).

Nr. 22: Tom Erik Hamre, Erling Lundeby og Arne Redse (red.): *Barnetro og trosopplæring. Festskrift til Egil Sjåstad på 65-årsdagen* (2014).

Nr. 23: Knut-Willy Sæther og Karl Inge Tangen (red.): *Pentekosale perspektiver* (2015).

Nr. 24: Bente Afset, Birger Løvlie og Arne Helge Teigen (red.): *Festskrift til Arne Redse* (2015).

Nr. 25: Gunnar Innerdal og Knut-Willy Sæther (red.): *Festskrift til Svein Rise* (2015).

Nr. 26: Brynjulf Hoaas: *The Gift of The Lord's Supper* (2016).

Nr. 27: Egil Sjaastad: *Carl Fr. Wisløff. Presten som ble misjonsfolkets professor* (2016).

Nr. 28: Anders Aschim, Olav Hovdelien og Helje Kringlebotn Sødal (red.): *Kristne migranter i Norden* (2016).

Nr. 29: Bente Afset, Birger Løvlie og Arne Redse (red.): *Toleranse – religion – konflikt* (2017).

Nr. 30: Knut-Willy Sæther: *Naturens skjønnhet. En studie av forholdet mellom estetikk, teologi og naturvitenskap* (2017).

Nr. 31: Svein Rise: *Treenig teologi – historisk, systematisk, kontekstuelt* (2017).

Nr. 32: Njål Skrunes, Gunhild Hagesæther og Bjarne Kvam (red.): *Kristne grunnskoler. Begrunnelse – innhold – handlingsrom* (2018).

Nr. 33: Bente Afset, Arne Redse og Anders Aschim (red.): *Religion og etikk i skole og barnehage* (2019).

Nr. 34: Andreas Aarflot: *Varslingsklokken. Berte Kanutten Aarflot – bondekone og vekkerrøst* (2020).

Nr. 35: Gunhild Hagesæther, Gunnar Innerdal og Bjarne Kvam (red.): *NLA Høgskolen. Fagutvikling og sjølvforståing* på kristen grunn (2020).

Nr. 36: Birger Løvlie, Per Halse og Kristin Hatlebrekke (red.): *Tru på Vestlandet. Tradisjoner i endring* (2020).

Nr. 37: Knut-Willy Sæther og Anders Aschim (red.): *Rom og sted. Religionsfaglige og interdisiplinære bidrag* (2020).

Nr. 38: Kjell-Arild Madssen: *Levde lærerliv. Volda-læreren i brevbøker 1930–1995* (2020).

Nr. 39: Kjell-Arild Madssen: *Erling Kristvik – en nasjonal strateg?* (2020).

Nr. 40: Torrey Seland: Peder Borgen: *Metodist – Økumen – Professor i en brytningstid.* (2020).

Nr. 41: Jonas Yassim Iversen: *De gamle stier: Historien om Menigheten Samfundet, Det Almindelige Samfund og andre sterkttroende*. (2021).

Nr. 42: Hildegunn Valen Kleive, Jonas Gamborg Lillebø og Knut-Willy Sæther (red.): *Møter og mangfold. Religion og kultur i historie, samtid og skole.* (2022).